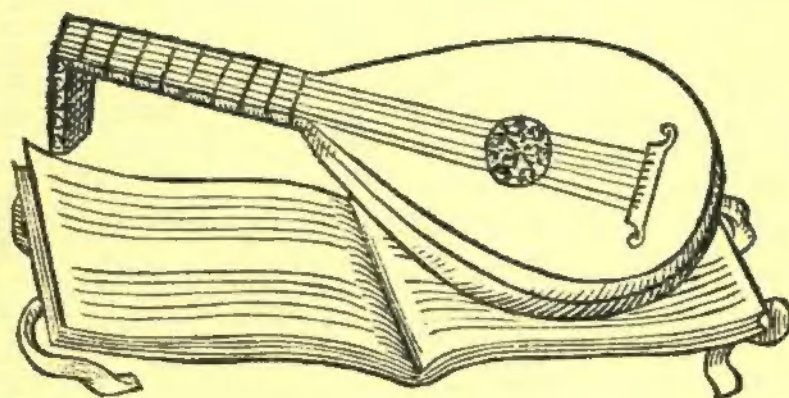


LES LUTHISTES

ŒUVRES D'ADRIAN LE ROY

FANTAISIES, MOTETS ET CHANSONS

(PREMIER LIVRE - 1551)



CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

ADRIAN LE ROY

FANTAISIES, MOTETS, CHANSONS ET DANSES

LE CHŒUR DES MUSES

Série « LES LUTHISTES »

PSAUMES DE PIERRE CERTON RÉDUITS POUR CHANT ET LUTH, par Guillaume MORLAYE;

MUSICK'S MONUMENT, de Thomas MACE, reproduction en fac-similé.

En préparation dans cette série :

MUSICK'S MONUMENT, vol. II : Introduction historique et transcription.

ŒUVRES D'Adrian LE ROY :

FANTAISIES ET DANSES (Instruction, 1568)

PSAUMES MIS AU LUTH (Tiers Livre, 1552; Instruction, 1574)

INSTRUCTIONS POUR LE LUTH ET AUTRES TRAITÉS

DOUZE CHANSONS MISES AU LUTH (Sixième Livre, 1559).

Ont également paru dans la collection du CHŒUR DES MUSES :

LE LUTH ET SA MUSIQUE

MUSIQUE ET POÉSIE AU XVI^e SIÈCLE

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE DE LA RENAISSANCE

LA RENAISSANCE DANS LES PROVINCES DU NORD

LES FÊTES DE LA RENAISSANCE

FÊTES ET CÉRÉMONIES AU TEMPS DE CHARLES QUINT (Vol. II des FÊTES DE LA RENAISSANCE)

LA MUSIQUE DE SCÈNE DE LA TROUPE DE SHAKESPEARE (the King's Men, sous le règne de Jacques I^{er}).

Sous presse :

LA REPRÉSENTATION D'ÉDIPO TIRANNO AU TEATRO OLIMPICO (Vicence, 1585), avec la musique des Chœurs d'Andrea Gabrieli.

Dépôt légal. — 1^{re} Edition — 4^e trimestre 1960.

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Copyright by
Centre National de la Recherche Scientifique

ADRIAN LE ROY

PREMIER LIVRE DE TABULATURE
DE LUTH
(1551)

ÉDITION ET TRANSCRIPTION

par

André SOURIS et Richard de MORCOURT

INTRODUCTION HISTORIQUE par Jean JACQUOT

ÉTUDE DES CONCORDANCES par Daniel HEARTZ

ÉDITIONS DU CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
15, Quai Anatole-France — PARIS (VII^e)

TABLE DES MATIÈRES

Introduction historique, par Jean JACQUOT	IX
Principes de transcription, par André SOURIS	XIII
Etude des concordances, par Daniel HEARTZ	XVII
Les modèles de Le Roy et leur mise en tablature, par Richard de MORCOURT	XXIII
Notes Critiques	XXVII

* *

Fantaisies

1. Fantasia premiere	1
2. Fantasia seconde	5

Motets

3. Domine si tu es (Maillard)	9
4. Dignare me laudare (Maillard)	16
5. Praeparate corda vestra Domino (Maillard)	22

Chansons

6. Helas mon Dieu ton yre s'est tournee (Maillard)	30
7. Voulant honneur (Sandrin)	33
8. Je n'ay point plus d'affection (Claudin de Sermisy)	36
9. N'ayant le souvenir (Entraigues)	38
N'ayant le souvenir (plus diminuee)	39

Danses

10. Pavane sy ie m'en vois	41
La pavane precedente plus diminuee	41
11. Gaillarde sy ie m'en vois	43
La gaillarde precedente plus diminuee	44
12. Pavane est il conclud	45
La pavane precedente plus diminuee	47
13. Gaillarde est il conclud	49
La gaillarde precedente plus diminuee	50

14.	Gaillarde	52
	La precedente gaillarde plus diminuee	53
15.	Gaillarde	53
	La gaillarde precedente plus diminuee	54
16.	Gaillarde	56
	La gaillarde precedente plus diminuee	57
17.	Almande	57
	L'almande precedente plus diminuee	58
18.	Almande	59
	L'almande precedente plus diminuee	60
19.	Branle simple	62
	Le branle precedent plus diminue	63
20.	Branle gay	64
21.	Branle gay la ceinture qui ie porte	65

Branles de Bourgogne

22.	Premier branle	66
23.	Second branle	67
24.	Tiers branle	68
25.	Quatryesme branle	69
26.	Cinquiesme branle	69
27.	Sixiesme branle	70
28.	Septiesme branle	71
29.	Huictiesme branle	72
30.	Neufiesme branle	73

Appendice : originaux des chansons

Maillard : Helas mon Dieu ton yre s'est tournee	75
Sandrin : Voulant honneur	76
Claudin de Sermisy : Je n'ay point plus d'affection.....	77
Entraigues : N'ayant le souvenir	77

INTRODUCTION HISTORIQUE

par Jean JACQUOT

Ce premier livre de luth (1551) mérite deux fois son titre puisqu'il est le premier ouvrage d'Adrian Le Roy, compositeur et luthiste, et le premier recueil publié par Adrian Le Roy, imprimeur de musique associé à Robert Ballard. La bibliographie de l'œuvre personnelle de Le Roy, et des publications de ces deux éditeurs dont l'activité domine en France toute la deuxième moitié du XVI^e siècle, n'est plus à faire puisque nous disposons d'un précieux instrument de travail, la *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)*, par F. LESURE et G. THIBAUT, où sont aussi réunis les renseignements sur sa vie (1).

La musique instrumentale occupe dans la production de nos deux éditeurs une place relativement restreinte par rapport à la musique religieuse et à la chanson profane. De plus ce répertoire se limite aux cordes pincées, luth et guitare, secondairement cistre et mandore, et une large proportion est de la main de Le Roy lui-même, qui écrivit des Instructions pour ces instruments. En fait, outre ses ouvrages, la publication la plus importante, en ce domaine, de la firme dont il était le directeur artistique, est celle de cinq livres de luth d'Albert de Rippe. Et puisque le IV^e porte la date de 1553, tandis que les livres I, II, III, et V sont de 1562, on peut supposer que ces derniers sont la réédition de recueils dont la publication remonte aux premières années de l'association de Le Roy et Ballard. S'il en était ainsi, Le Roy aurait commencé à mettre au jour l'œuvre d'Albert aussi tôt, sinon plus, que Guillaume Morlaye qui se donnait pour l'unique dépositaire de l'œuvre du grand luthiste italien dont il publia chez Fezandat, de 1553 à 1558, six autres livres d'un contenu en grande partie différent.

Il n'est pas aisé de reconstituer l'histoire de cette œuvre demeurée manuscrite jusqu'au moment où l'imprimèrent ces deux maisons d'édition. Mais Maître Albert exerça, de son entrée au service de François I^{er} en 1518 jusqu'à sa mort en 1551, une influence certaine sur la pratique du luth en France. Il deviendra possible d'estimer celle qu'il exerça sur Le Roy et Morlaye, dont les livres de luth et de guitare parurent dans les années qui suivirent sa mort, lorsque son œuvre et la leur seront accessibles en éditions modernes.

Mais Le Roy s'inspira d'un autre exemple, celui de Pierre Attaingnant qui vingt ans plus tôt, en 1529 et 1530, avait publié les premiers recueils français pour le luth, et qui de plus avait tenu pour la première moitié du siècle le rôle d'éditeur que Le Roy devait jouer avec Ballard durant la seconde. Attaingnant disparaît à peu près en même temps que de Rippe, au moment où Le Roy publie son Premier livre et commence sa carrière d'éditeur, et pour toutes ces raisons la date de 1551 constitue un jalon important.

Voici le titre complet de l'ouvrage dont André Souris et Richard de Morcourt donnent aujourd'hui une édition, d'après un microfilm de l'unique exemplaire, conservé à la Bayerische Staatsbibliothek à Munich (4^o Mus. Pr. 152) :

(1) Paris, Société Française de Musicologie, 1955. Voir également l'Introduction de L. de la Laurencie et le Commentaire de G. Thibault aux *Chansons au luth et airs de Cour français du XVI^e siècle*, Paris, Soc. Franç. de Musicol., 1934. Et l'art. « Adrian Le Roy » de F. Lesure dans *MGG*.

PREMIER LIVRE DE TABVLATVRE DE LVTH, CONTENANT plusieurs Motetz, Chansons, Fantasies, Pauanes, Gaillardes, Almandes, Branles, tant simples qu'autres : Le tout composé Par ADRIAN LE ROY. (Table). A PARIS, De l'imprimerie d'Adrian le Roy, & Robert Ballard, rue Saint Iean de Beauuais, à l'enseigne Sainte Geneuieue. 29. d'Aoust. 1551. Avec priuilege du Roy, pour neuf ans.

Avec deux fantaisies, trois motets et une chanson spirituelle, trois chansons profanes et diverses danses, Le Roy offre un choix représentatif du répertoire du temps.

Un regard sur les sources de ce *Premier livre*, étudiées plus loin par Daniel Heartz, permet d'ailleurs de constater que Le Roy puise largement dans des recueils récemment publiés chez Attaignant. Car il s'agit le plus souvent, dans son œuvre pour luth, d'une création au second degré, de l'interprétation, appropriée aux ressources de l'instrument, d'une pièce vocale ou d'une danse déjà existante. Les seules exceptions sont ici les fantaisies et, dans les Remarques qui suivent, R. de Morcourt montre tout l'intérêt que présentent, du point de vue de l'écriture, ces adaptations qui, au XVI^e siècle, ont tant contribué à l'élaboration d'un langage instrumental spécifique.

Des autres tablatures de luth de Le Roy qui nous sont parvenues, le *Tiers livre* (1552) contient des versions de 21 Psaumes, et le *Sixième* (1559), de 12 Chansons. Un recueil aujourd'hui détruit (1562) comportait 83 psaumes de Goudimel mis au luth. Fort heureusement on connaît par sa version anglaise son *Instruction*, doublement précieuse puisqu'elle enseigne l'art de toucher du luth, et celui de mettre toute musique en tablature pour cet instrument. Nous parlerons avec plus de détail de son histoire dans l'édition que nous préparons. Mais il est clair que la note de Dom Caffiaux citée par Lesure et Thibault (*Bibliographie*, n° 130), où il est dit notamment que « dès l'an 1567 il [Le Roy] donna des instructions pour apprendre la tablature du luth et la manière de toucher cet instrument... », se rapporte à l'ouvrage dont la version anglaise parut à Londres en 1568 sous le titre : *A briefe and easye instru[c]tion to learne the tablature / to conduct and dispose thy hande unto the Lute*..., accompagnée de deux petites fantaisies et de diverses danses. Par contre le passage de la dédicace du *Livre d'Airs de Cour* (1571) où Le Roy déclare : « ces jours prochains, Madame, vous ayant présenté l'instruction d'asseoir toute Musique facilement en tablature de luth, qui estoit fondée exemplairement sur les chansons d'Orlande de Lassus... je me suis avisé de luy mettre en queue pour le seconder ce petit opuscul de chansons de la cour beaucoup plus legieres... » se réfère sans aucun doute au traité dont la traduction anglaise fut publiée à Londres en 1574 : *A briefe and plaine Instruction to set all Musicke of eight diuers tunes in Tableture for the Lute*, qui se fonde en effet sur des exemples de Lassus. Ce traité ne constitue d'ailleurs que la première partie de cette édition anglaise de 1574, dont la seconde reproduit l'Instruction de 1567-68 concernant la lecture de la tablature et le jeu de l'instrument, et la troisième contient des psaumes et divers autres airs.

Le Roy donna aussi, pour la guitare, une Instruction analogue à celle de 1567-68 pour le luth (Lesure et Thibault, *Bibl.*, n° 2^{bis}). Son existence est signalée par une note manuscrite de La Caille, qui lui attribue la date de 1551, et un catalogue de libraire en mentionne une version anglaise, mais ni l'un ni l'autre texte ne nous sont parvenus. Fort heureusement D. Heartz a pu établir que l'Instruction publiée par Pierre Phalèse dans *Selectissima elegantissimaque Gallica, Italica et Latina in guiterna ludenda carmina*..., Louvain, 1570, n'est autre que la traduction latine de celle de Le Roy (2). Seule existe encore dans sa version originale l'Instruction pour le cistre (1565) jointe à l'un des deux livres qu'il a laissés pour cet instrument. Un court *Traité de musique* (1583) où il enseigne la composition complète son œuvre pédagogique.

L'Instruction pour guitare était donc, semble-t-il, l'une de ses toutes premières publications.

(2) « Imprimeurs, éditeurs et musiciens parisiens vers 1550 (à propos de quatre tablatures de guitare récemment découvertes) », communication du 5 nov. 1959 à la Société Française de Musicologie, qui sera publiée dans le *Musical Quarterly*.

Il en va de même pour son *Premier livre* de guitare, qui parut deux semaines après son *Premier livre* de Luth : à part les motets, absents du recueil pour guitare, les mêmes genres musicaux sont représentés dans les deux ouvrages, entre lesquels il existe plusieurs concordances. Quatre autres livres de guitare suivent dans l'espace de trois années. Un *Tiers livre* portant la date de 1552 présente un choix de danses. Le *Second*, connu par ■■■ réédition de 1555, et le *Cinquième* (1554) sont des recueils de chant accompagné à la guitare : « voix de ville » et chansons (3). Comme dans ■■■ *Livre d'Airs de Cour miz sur le luth* de 1571 (4), si important pour l'histoire de l'air français, il n'y fait qu'adapter ■■■ solo accompagné des chansons à 4 parties vocales écrites par d'autres auteurs. Mais quelques pièces sont entièrement de sa composition et ■■■ trouve aussi quelques chansons à 4 voix qui sont de sa main dans d'autres livres que ■■■ firme ■■■ édités (5).

Telle fut l'œuvre de Le Roy et l'on comprendra quel intérêt il y a à saisir ■■■ sa première manifestation, dans le Livre I que voici, l'activité de cet homme qui fut si étroitement associé à la vie artistique de son époque, et qui contribua tant à former le goût musical du public tout en en satisfaisant les besoins. Pour preuve de son importance il suffit de rappeler ses rapports avec les poètes de la Pléiade dont il publia les vers mis ■■■ musique, avec Lassus qu'il édita et qu'il admirait profondément. Ce bon musicien doublé d'un commerçant habile et bien en cour sut mener ■■■ barque même durant les années troublées où la France divisée par la guerre continua cependant à chanter des airs frivoles et de « saintes chansonnettes ». Ce n'est pas le moindre mérite de Le Roy et de son associé que d'avoir pourvu ses contemporains de musique pour toutes les occasions de la vie et pour tous les goûts, du plus simple au plus raffiné. Cet éclectisme qui dénote une sage connaissance de la nature humaine se retrouve dans le choix offert en ■■■ *Premier livre*.

* *

La transcription littérale des tablatures de luth ne pose pas de problème. Elle consiste à reproduire mécaniquement en notation moderne le système de la notation originale, depuis longtemps tombée ■■■ désuétude, et il appartient ensuite au lecteur d'interpréter ce système en musique. Mais cette interprétation ■■■ va pas ■■■ de grandes difficultés, comme ■■■ peut s'en rendre compte ■■■ comparant entre elles les transcriptions interprétatives publiées par divers érudits pour venir ■■■ aide au lecteur. Cependant les divergences qu'on y observe ne suffisent pas à justifier le recours à la transcription littérale, qui n'est qu'un expédient, dont le lecteur non spécialisé ne peut tirer parti. C'est pourquoi les participants au Colloque *Le luth et sa musique*, après avoir longuement examiné la question, se prononcèrent ■■■ faveur des transcriptions interprétatives. La transcription qui est ici proposée se conforme aux Recommandations qui figurent dans les Actes du Colloque publiés en 1958 par les éditions du CNRS (pp. 311 et suiv.) et notamment ■■■ ce qui concerne la reproduction de la tablature. Le lecteur peut donc se référer ■■■ document original et s'assurer de la fidélité de la transcription.

Connaissant les patientes recherches qu'André Souris et Richard de Morcourt ont menées de pair avant de donner à cette transcription sa forme définitive, nous ajouterons qu'elle résulte d'une étude critique scrupuleuse de toutes les expériences antérieures, d'un effort soutenu pour saisir, à travers la notation ancienne, les caractéristiques générales de la musique du xvi^e siècle et les particularités de son langage instrumental chez Le Roy. C'est pourquoi les « Principes de transcription » et les « Remarques » qui suivent méritent de retenir l'attention.

(3) Le *Quart livre de tabulature de guitte*, publié chez Le Roy et Ballard en 1553, n'est pas de Le Roy mais de Gregoire Brayssing. La numérotation des livres vaut ici pour la maison d'édition, non pour les auteurs.

(4) Transcrit par Adrienne Mairy et publié dans *Chansons au luth*, etc., *ut. supra*.

(5) Par contre le *Premier livre de chansons en forme de vau de ville composé à quatre parties* par Adrian Le Roy (1573) emprunte considérablement aux *Chansons* de Certon (1552 et 1564).

Depuis la présentation au Colloque de 1957 des *Psaumes de Pierre Certon réduits pour chant et luth*, l'espoir de rendre à la lumière l'œuvre des Luthistes a reçu sa confirmation. Et nous pouvons annoncer dans cette Série la publication prochaine d'autres recueils de Le Roy.

La double *Instruction* de 1574 pour le jeu du luth et pour la mise en tablature des chansons fera l'objet d'une édition et d'un commentaire, et sera accompagnée du texte des Instructions pour guitare et pour cistre, et du *Traité de musique* de 1583. Ainsi se trouvera réuni ce qui subsiste de l'œuvre pédagogique de Le Roy.

Les Psaumes du *Tiers livre* paraîtront accompagnés de ceux de l'*Instruction* (1574) et du *Second livre de cistre*.

Les Danses précédées de deux petites fantaisies qui accompagnent l'*Instruction* de 1568 formeront un cahier séparé.

Les 12 Chansons mises ■ luth du *Sixième livre* seront également publiées.

PRINCIPES DE TRANSCRIPTION

par André SOURIS

De même que la tablature, notre transcription s'adresse d'abord aux luthistes. Elle est rédigée en vue d'une exécution sur l'accord de Le Roy en ce livre (sol-ré-la-fa-do-sol). Mais elle peut également servir à une exécution à la guitare, ou sur ■ instrument à clavier ancien. Elaborée selon la plus stricte économie, elle n'utilise que les signes nécessaires à la mise ■ valeur des structures rythmiques et polyphoniques impliquées dans la tablature. A cette fin, nous avons tiré parti des ressources graphiques de la notation actuelle, celle-ci étant plus propre à figurer la rythmique du xvi^e siècle que la notation classique, paralysée par la régularité de la mesure. Par ailleurs, les particularités de la musique de luth nous ont conduit à incorporer les figures structurales dans ■ graphisme « instrumental », conditionné par le jeu du luth, c'est-à-dire conforme ■ la tablature. Notre rédaction se présente ainsi comme la synthèse de deux exigences, l'une, primordiale, consistant dans la mise en relief des caractères formels de la langue musicale ■ milieu du xvi^e siècle, l'autre, subordonnée, consistant à rendre compte, simultanément, des manifestations singulières de cette langue dans la musique pour luth d'Adrian Le Roy. D'où, peut-être, l'aspect inusité de cette publication.

ORTHOGRAPHE RYTHMIQUE

Les barres de tablature, qui furent longtemps confondues avec des barres de mesure, doivent être lues, on le sait aujourd'hui, comme de simples divisions, de caractère pratique, correspondant au tactus. Bien qu'elles soient étalonnées ■ ■ valeur binaire ou ternaire, elles sont, ■ proprement parler, dépourvues de fonction métrique, en ce sens que leur division interne ne conditionne pas nécessairement l'organisation et l'accentuation des mètres (voir à ce sujet l'article d'Otto Gombosi dans *La Musique instrumentale de la Renaissance*, 1955, et celui de Lawrence Moe dans *Le luth et sa musique*, 1958, Paris, éditions du C.N.R.S.).

On ■ peut ramener les rapports contradictoires des mètres et des tactus aux effets de la syncopation tels qu'ils ■ manifestent dans la mesure classique. Le tactus, unité quantitative de temps et de battue, ne peut engendrer que ■ propre syncope, laquelle n'est qu'un élément isolé, uniquement quantitatif, dépourvu de fonction directionnelle, tandis que la mesure classique, étant un système ■ de plusieurs temps diversement accentués, constituant un ordre métrique fondamental, engendre un système de syncopes qui lui est métriquement lié. Autrement dit, c'est le mètre qui *qualifie* la syncope, et non l'inverse. Le tactus, tout en conditionnant l'apparition de syncopes isolées, ne peut donc être tenu pour un mètre sans devenir un obstacle majeur à la compréhension de la diversité métrique de la musique du xvi^e siècle. Le moyen le plus simple de faire apparaître cette diversité consiste dans une mise en partition dépouillée de barres et de liaisons. Un caractère dominant s'y découvre, c'est le mélange ou la juxtaposition de groupements binaires et ternaires des mêmes unités de valeur, *quelle que soit la division affectée au tactus* dans l'original. Tout se passe comme si, une valeur binaire étant choisie ■ battue, il n'était question que de la troubler par des combinaisons ternaires de ses divisions, et *vice versa*. Cette dialectique du deux et du trois ne peut être réduite à un procédé de composition. Elle se manifeste avec une telle constance, avec une telle nécessité organique,

qu'il n'est pas abusif d'y voir la clef d'une conception rythmique autonome, hétérogène aux normes de la mesure classique. Il est vrai que certains genres mineurs présentent une métrique régulière, parallèle à la mesure classique, mais cette métrique faisant partie intégrante d'une conception globale qu'elle ne suffit pas à expliciter, on ne peut la considérer que comme pure coïncidence.

En définitive, l'indépendance de la polymétrie à l'égard des barres de tablature ne peut se comparer à la dissymétrie de la syncopation, étroitement conditionnée par la symétrie de la mesure, qui est déjà ■ moule métrique. Alors que les barres de mesure sont chargées d'accentuation structurale, les barres de tablature en sont pratiquement dépourvues; elles ne sont que les repères très rapprochés d'une comptabilité des durées, et il est remarquable que cette fonction toute mécanique soit justement la plus adéquate à la complexité d'un système rythmique qu'elle contrôle sans y participer.

Telles sont les vues qui ont inspiré notre orthographe rythmique. D'une part, la mesure, en tant qu'organisation préalable des temps forts et faibles, en est absente (excepté dans les *Danses*); d'autre part, l'exécution d'après notre texte implique l'emploi du tactus, en tant que pulsation neutre, indépendante de l'accentuation réelle. Pour la clarté de la figuration des groupes rythmiques, les valeurs de la tablature ont été réduites à la moitié dans les *Allemandes* et les *Branles*, et au quart dans le reste du livre. Ayant renoncé, dans les *Fantaisies*, les *Motets* et les *Chansons*, à employer la barre comme signe de tactus ou de mesure, nous en avons cependant tiré parti comme signe d'articulation des phrases et des sections de phrases. Elle précède toujours un accent effectif, d'importance variable. Nous n'avons pas jugé nécessaire d'user de barres ■ pointillé ni de demi-barres pour signaler les différences d'accent. La *Fantaisie première*, par exemple, débute par ■■ phrase qui comporte sept temps avant l'accent final; il est clair pour tout musicien que la première barre, après le quatrième temps, est d'un poids beaucoup plus léger que celui de la suivante. Le seul souci de la commodité de lecture ■ dicté la fréquence de ces barres.

Celles-ci encadrent donc des sections de phrase plus ou moins importantes, plus ou moins fermées sur elles-mêmes. Sauf dans les *Danses*, le contenu global de chaque section varie souvent de l'une à l'autre. Pour chiffrer ce contenu selon le système de la mesure, il faudrait utiliser les numérateurs compris entre 2 et 12 (parfois même au-delà). Par exemple, les quatorze premières sections de la *Fantaisie première* devraient se chiffrer comme suit :

4	3	4	3	4	3	2	3	9	11	9	7	4	■
4	4	4	4	4	4	4	4	8	8	■	8	4	4

et les cinq dernières :

5	3	9	3	2
8	4	8	4	4

Interprétés comme additions de tactus binaires ou ternaires, ces chiffres seraient superflus, ■ moules métriques ils gêneraient la compréhension de la polymétrie. — Un autre procédé consisterait à affecter à chaque voix ■■ signe métrique aussi exact que possible. Soit, dans la même *Fantaisie*, la section 15-19 (1) : la basse pourrait se chiffrer $\frac{4+4}{8}$ et le superius $\frac{2+3+3}{8}$. Mais ces symboles,

si clairs soient-ils pour chacune des voix, ne rendent pas compte des effets de leur superposition. C'est que la polyphonie n'est pas faite de la somme de ses parties, elle est essentiellement constituée par le réseau complexe de leurs relations. Déjà dans la combinaison très simple du passage précité, l'on peut constater un échange d'influences entre le binaire, qui domine les deux parties durant les quatre premières croches, et le ternaire du superius qui s'annexe la basse pour les trois dernières, la cinquième étant comme le pivot de ce retournement et prenant la valeur équivoque d'une pseudo-

(1) Nos références au texte musical désignent les passages compris entre des numéros de barres de tablature.

syncope. Mais il arrive que des échanges de cet ordre se succèdent et se multiplient ■ point que chaque mètre devient syncopal par rapport à l'autre (*Fantaisie seconde* 90-120). Nous sommes alors en pleine ambiguïté métrique. C'est pour rendre plus évidente cette ambiguïté que nous avons renoncé à chiffrer les sections de phrase.

La complexité rédactionnelle de très nombreux passages n'a pas été recherchée pour elle-même. Elle n'est que le résultat d'une longue interrogation du texte. Des solutions plus simples ne sont pas satisfaisantes. Elles ne peuvent consister que dans une prédominance du binaire ou du ternaire, et laissent toujours, d'un côté ou de l'autre, un résidu d'obscurité ou d'incohérence. Seul le « tuilage » du ternaire sur le binaire, ou leur juxtaposition, constitue un équilibre. Seule la complexité est ici cohérente. Certes, il arrive que deux ou trois solutions soient possibles pour un même passage, mais elles ne sont valables que si elles sont également complexes.

Notre mise en partition, sans barres, du texte original des *Motets*, diffère seulement de celle que Le Roy avait sous les yeux par sa réduction sur trois portées au lieu de quatre ou de cinq. La partition des *Chansons* originales (Annexe) comporte des barres inspirées des paraphrases de Le Roy, lesquelles recèlent de précieux enseignements sur les conceptions syntaxiques de l'époque. Le procédé consistant à préparer les accents principaux par un trait ou ■■ ornement en « diminution » nous renseigne sur des modalités d'articulation souvent contraires à nos habitudes harmoniques. Ainsi, dans *Helas mon Dieu*, les six premiers temps s'articuleraient pour nous sur les changements d'accord, c'est-à-dire en 3×2 , alors que pour Le Roy c'est le mouvement mélodique du *superius* qui prime, ce qui donne 2×3 (p. 30, 1-7). Cette prédominance fréquente du rythme mélodique sur le rythme harmonique se remarque dans tout le livre.

ORTHOGRAPHE INSTRUMENTALE

Le procédé de la substitution des voix, propre à la musique de luth, conduit souvent, dans une transcription qui se veut explicite, à des combinaisons graphiques peut élégantes. D'autre part, dans les *Fantaisies* et les *Danses*, la polyphonie n'est pas continue, des parties disparaissent, ou bien certains accords se chargent de « voix » supplémentaires, affectées à l'accentuation; les croisements au-dessus du *superius* sont d'usage courant dans les *Danses*. De plus, la technique de l'instrument ne permet pas toujours de tenir certains sons pendant la durée souhaitable. Enfin, la transcription sur deux portées, la seule possible pour une telle musique, est en contradiction avec le jeu d'une seule main et appelle des artifices de liaison d'une portée à l'autre. Ces conditions opposées et pourtant complémentaires ■■ peuvent être respectées que grâce à la plus grande économie de hampes et de silences, ce qui donne à l'ensemble ■■ aspect parfois insolite, que le lecteur non luthiste voudra bien excuser.

ÉTUDE DES CONCORDANCES

par Daniel HEARTZ

Lorsqu'il existe plusieurs arrangements, les concordances sont disposées en deux parties :

- 1) La source de l'œuvre originale qui a servi pour la mise en tablature;
- 2) Les autres arrangements du même original.

Fantaisies

1. Fantaisie première
2. Fantaisie seconde

Motets

- | | |
|-------------------------------------|--|
| 3. Domine si tu es
(Maillard) | <i>Joannis Maillard musici excellentissimi moteta</i> , Le Roy et Ballard, 1555, fol. 11. |
| 4. Dignare me laudare
(Maillard) | <i>Liber Primus sexdecim musicales modulos continens</i> , Le Roy et Ballard, 1552, fol. 19. |
| 5. Preparete corda
(Maillard) | <i>Ibid.</i> , fol. 4. |

Chansons

- | | |
|---|--|
| 6. Helas mon dieu ton ire
(Maillard) | <i>Second livre du Recueil, contenant xxvii chansons antiques, a quatre parties en ■ volume</i> , Du Chemin, 1549, fol. 22; réédité dans la publication du même en quatre volumes de 1551.
<i>Tiers livre de chansons spirituelles</i> , Le Roy et Ballard, 1553, fol. 6. |
|---|--|

Autres arrangements :

Le Roy, *Premier livre de tabulature de guiterre*, 1551, fol. 3.

*Gregoire Brayssing, *Quart livre de tabulature de guiterre*, Le Roy et Ballard, 1553, fol. 14.

- | | |
|-----------------------------------|--|
| 7. Voulant honneur
(S. andrin) | <i>Dixhuytieme livre contenant xxviii chansons nouvelles</i> , Attaignant, 1545, fol. 4.
<i>Tiers livre du Recueil, contenant xxix chansons antiques</i> , Du Chemin, 1550, fol. 4. |
|-----------------------------------|--|

Autres arrangements :

*Brayssing, *Quart livre de tabulature de guiterre*, fol. 17.

De Rippe, *Premier livre de tabulature de leut*, Fezandat et Morlaye, 1553, fol. 37.

De Rippe, *Second livre de tabelature de luth*, Le Roy et Ballard, 1562, fol. 7.

Guillaume Belin, *Premier livre contenant plusieurs Motetz, Chansons et Fantasies reduictz ■ tabulature de leut*, Du Chemin, 1556, fol. 23.

8. Je n'ay point plus
d'affection
(Claudin de Sermisy)

Dixhuytieme livre contenant xxix chansons nouvelles, Attaingnant, 1545, fol. 4.

Quart livre du recueil contenant xxvii chansons anciennes, Du Chemin, 1551, fol. 5^{vo}; publié d'après cette édition dans F. Lesure, *Anthologie de la chanson parisienne au XVI^e siècle*, 1952, p. 40.

Autres arrangements :

Simon Gorlier, *Le troysieme livre contenant plusieurs duos. et trios ... mis en tabulature de Guiterne*, Granjon et Fezandat, 1551, fol. 12.

9. N'ayant le souvenir
(Entraigues)

Second livre de chansons nouvellement mises ■ musique à quatre parties, Le Roy et Ballard, 1554, fol. 11.

Danses

Toutes les danses, sauf la Gaillarde, fol. 30^{vo} (N° 14), trouvent leurs modèles dans deux recueils de « Dancieries » publiés peu auparavant par Attaingnant :

- 1) *Troisième livre de dancieries a quatre et cinq parties, veu par Claude Gervaise (le tout en un volume) nouvellement imprimé à Paris par la vefue de Pierre Attaingnant ... 15. cal. Feb. 1556* (réédition dont l'originale doit dater de 1550).
- 2) *Quart livre de dancieries, ■ quatre parties contenant xix pavanes et xxxi gaillardes, en ung livre seul, veu et corrige par Claude Gervaise scavant musicien, et imprimez par Pierre Attaingnant ... 19 Augusti 1550.*

10-11. Pavane-Gaillarde

Sy je m'en vois.

Troisieme livre de dancieries, fol. 1.

Autres arrangements :

*Le Roy, *Premier livre de tabulature de guiterre*, 1551, fol. 8^{vo}.

De Rippe, *5^e livre de tabulature de leut*, Fezandat, 1555, fol. 22^{vo}.

Le Roy, *Second livre de cistre*, 1564, fol. 7^{vo}.

Le Roy, *A Briefe and easye instruction to learne the tableture to conducte and dispose thy hande unto the lute*, Londres, 1568, fol. 28^{vo}.

La musique de la Gaillarde est connue sous d'autres noms. Avec les paroles « L'ennuy qui me tourmente » elle ■ trouve dans :

Certon, *Premier livre de Chansons*, Le Roy et Ballard, 1552, fol. 9.

*Le Roy, *Second livre de guiterre, contenant plusieurs chansons en forme de voix de ville*, 1555, fol. 11^{vo}.

Arbeau, *Orchésographie*, 1589, fol. 61.

Bibliothèque Mazarine Rés. 44.108(6) ; Ms. Tablature de guitare, fol. 2.

Elle se retrouve, sans dénomination précise, dans :

Quart livre de dancieries, Attaingnant, 1550 : « Gaillarde I », fol. 26^{vo}.

Morlaye, *Quatrieme livre ... Tabulature de Guyterne*, 1552, fol. 25^{vo}.

Vers 1600 la même Gaillarde se retrouve dans plusieurs sources, souvent sous le nom « L'Espagnollette ». En voici ■ sélection :

Vesoul, Bibliothèque de la Ville, Ms. 711 (tabl. de luth), n° 10.

Giles Farnaby, « The old Spagnoletta » dans *The Fitzwilliam Virginal Book*, éd. Fuller Maitland et Barclay Squire, t. II, p. 471.

Praetorius, *Terpsichore*, 1612; Œuvres compl., t. XV, pp. 38-39.

Frescobaldi, « Capriccio sopra la Spagnoletta », dans *Il primo libro di Capricci, Canzon Francese ■ Recercari*, 1626 : éd. P. Pidoux, Bärenreiter, t. II, p. 30.

Sweelinck, « Ich fuhr mich uber Rhein », Œuvres complètes, éd. M. Seiffert, t. I, p. 111.

12-13. Pavane Gaillarde

Est il conclud

3^e livre de dancieries, fol. 2.

Autres transcriptions :

De Rippe, *Quart Livre de tabulature de luth*, Le Roy et Ballard, 1553, fol. 22.*Carminum pro testudine Liber IIII*, Phalèse, 1546, « Paduana I », fol. ciii.Les paroles qui ont inspiré « Est il conclud » se trouvent dans *La fleur des Chansons* (1529 ?), n° 22 :

Est-il conclu par ■ arret d'amours
 Que désormais je vive ■ desespoir
 Et par merci, jamais n'avoir secours
 Combien qu'en amour fisse mon devoir
 C'est jeunesse
 Qui ■ cesse
 Me couvrir de noir
 Par tristesse
 Et rudesse
 Comme l'on peut voir.

Sur la même chanson Jean Daniel écrivit ■ Noël « Il est conclud que nous aurons secours », n° 6 des *Chantzons saintes pour vous esbattre*, 1524, publ. par Henri Chardon, *Les Noël de Jean Daniel* (Le Mans, 1874).

La Pavane reflète de très près la structure du poème comme on peut voir dans la restitution du texte au Superius du 3^e livre de dancieries qui suit :

Est - ■ con - clu par ■ ar - ret d'a - ■

Que de - sor - mais je vive en de - ses - poir

Et par mer - ci ja - mais n'a - voir ■ - cours

Com - bien qu'en a - ■ fis - se ■ de - voir

C'est jeu - nes - ■

Qui ne ce - ■

Me cou - vrir de noir

Par tris - tes - ■

Et ru - des - ■

Com - ■ l'on peut voir

14. Gaillarde

Quart livre de dancieries, « Gaillarde iiii », fol. 27^{ro}; éd. H. Expert, *Maîtres Musiciens de la Renaissance Française*, t. xxiii, p. 44.

15. Gaillarde *Quart livre de dancieries*, « Gaillarde xv », fol. 31^{vo}.
Autres arrangements :
*Le Roy, *Tiers livre ... de guiterre*, 1552, fol. 14^{vo}.
Morlaye, *Quatrieme livre ... de Guyterne*, 1552, fol. 22.
16. Gaillarde La seule danse qui ne soit pas tirée des « Dancieries », c'est un *Saltarello* italien connu sous le nom de *Bel fiore*, et qui se trouve, arrangé pour luth, dans plusieurs tablatures dont :
Intabolatura de leuto de diversi autori, Milan, Casteliono, 1536, fol. 13^a.
Abondante, *Intabolatura de lauto, Libro primo*, Venise, 1546, n° 15.
Crema, *Intabolatura de lauto, Libro primo*, Venise, 1546, n° 44; éd. G. Gullino, Florence, Maurri, 1955, p. 55.
Pifaro, *Intabolatura de lauto, Libro primo*, Venise, 1546, n° 12.
Et aussi dans :
*Le Roy, *Tiers livre ... de guiterre*, 1552, fol. 13^{vo}.
17. Almande *3^e livre de dancieries*, « Almande I », fol. 16^{vo}; éd. H. Expert, p. 46.
Autres arrangements :
*Le Roy, *Tiers livre ... de guiterre*, 1552, « Almande tournée », fol. 16.
Morlaye, *Second livre ... de Guyterne*, 1553, fol. 30^{vo}.
Le Roy, *Second livre de cistre*, 1564, fol. 24.
Premier livre de danseries, Phalèse, 1571, « Almande Lorrayne », fol. 10^{vo}.
Recueil de danseries, Phalèse, 1583; « Almande Loreyne », fol. 20^{vo}.
18. Almande *3^e livre de dancieries*, « Almande IV », fol. 18^{vo}; éd. H. Expert, p. 51.
Autre arrangement :
Premier livre de danseries, Phalèse, 1571, fol. 11.
19. Branle simple *3^e livre de dancieries*, « Branle simple 2 », fol. 10^{vo}.
Autre arrangement :
Second livre contenant trois gaillardes ... ■ quatre parties, Attaignant, 1547, fol. 8^{vo}; éd. H. Expert, p. 58.
20. Branle gay ***3^e livre de dancieries*, « Branle gay 4 », fol. 14^{vo}.
Autre arrangement :
Le Roy, *Premier livre ... de guiterre*, 1551, fol. 18^{vo}.
21. Branle gay la ceinture que je porte ***3^e livre de dancieries*, « Bransle gay ■ », fol. 15^{vo}.
Autre arrangement :
Le Roy, *Tiers livre de ... guiterre*, 1552, fol. 18^{vo}.
- 22-30. Branles*** de Bourgogne ***3^e livre de dancieries*, fol. 21^{vo}-28^{vo}; éd. H. Expert, pp. 87-92.
Autres arrangements :
Le Roy, *Premier livre ... de guiterre*, 1551, fol. 21-24; manque le 3^e Branle.
****D'Estrée, *Second livre de danseries*, 1559, fol. 2-6^{vo}; manque les 5^e et 6^e Branles.
*****Le Roy, *Breve et facile instruction ... sur le cistre*, 1565, fol. 16-20.

* Réimprimé dans *Selectissima elegantissimaque gallica italica et latina in guiterna ludenda carmina*, Phalèse, 1570.

** Réimprimé dans *Recueil de danseries*, Phalèse, 1583.

*** Réimprimé dans *Luculentum Theatrum Musicum*, Phalèse, 1568, fol. 89-90^{vo} et dans *Theatrum Musicum*, Phalèse, 1571, fol. 121-122^{vo}.

**** Réimprimé dans *Premier livre de danseries*, Phalèse, 1571, fol. 24-27^{vo}.

***** Réimprimé dans *Hortulus cytharæ*, Phalèse, 1570, fol. 57-60^{vo}.

La numérotation des Branles de Bourgogne n'est pas la même dans ces 5 recueils :

Le Roy, <i>1^{er} luth</i> , 1551	<i>3^e dancieries</i> Attaignant	Le Roy, <i>1^{er} guiterre</i> , 1551	D'Estrée, <i>2^e danseries</i> , 1559	Le Roy, <i>Instruction cistre</i> , 1565
Branle 1	1	1	1	1
2	2	2	2	2
3	10	(manque)	4	3
4	3	3	5	4
5	4	4	(manque)	5
6	5	5	(manque)	8
7	6	6	6	6
■	7	7	■	7
9	■	■	9	9
	(9)	(9)		

LES MODÈLES DE LE ROY ET LEUR MISE EN TABLATURE ⁽¹⁾

par Richard de MORCOURT

La reproduction dans cette édition des modèles vocaux des Motets et des Chansons mis en tablature par Le Roy permet de juger de sa technique. Dans ■■■ « instruction d'asseoir toute Musique facilement en tablature de luth » connue seulement par ■■ traduction anglaise (1574) il prend pour exemple des chansons de Lassus et d'Arcadelt dont il donne d'abord une transcription littérale en tablature, puis une version plus finement élaborée. La rédaction préalable de cette tablature-calque était inévitable lorsqu'on partait d'originaux — œuvres vocales ■■ musique instrumentale d'ensemble — se présentant en parties séparées qu'il fallait mettre ■■ partition.

Cette première tablature avait déjà dû consentir à certains abandons : le *fa* grave (3, 36-37), (5, 160-161) qu'il faudrait restituer ■■ ■■ instrument plus étendu, quelque note moyenne lorsque les voix trop proches conduiraient à une écriture impossible (4, 27-28). Toute hachée de barres distantes d'une semibreve et avec la répétition conventionnelle des notes qui dépassent cette valeur, c'est elle la synopse véritable, c'est surtout par elle que le luthiste entrait en contact avec l'œuvre vocale, par le jeu des doigts autant que par l'analyse. Dans la tablature définitive que Le Roy ■■■■ livre ici, on discerne souvent des conséquences de cette connaissance médiate de l'œuvre.

Dans les trois Motets de Maillard, il conserve souvent, sinon en principe, sa traduction littérale, surtout pour exposer ■■ sujet nouveau, que la polyphonie en soit claire (3, 1-15) ou chargée (3, 60-75), au début d'une pièce, ou par opposition à une finale élaborée (4, 35-39). On remarquera que le morcellement des valeurs trop longues aboutit à des effets différents, ou prolongement discret (3, 2-4; 5, 1-3) ■■ rôle actif (3, 13-18).

Plutôt que pour soutenir le son, c'est pour animer la phrase que Le Roy a recours ■■■ procédés habituels de renforcement et de paraphrase. Les uns respectent l'individualité des voix; et ce sont les ornements employés par les chanteurs, *accents* divers, anticipation (3, 55-56), ceux qui amplifient la ligne mélodique (3, 21-23), comblent tierces, quarts et quintes par des degrés conjoints (3, 133-134, 101-102), brodent (3, 118-122) la ligne mélodique jusqu'à la rendre dramatique (3, 145-148). Profitant des invitations du texte, ils créent des zones où le mouvement des doubles croches n'est plus seulement accidentel (4, 9-34, 71-75) mais devient élément d'un ensemble, et peut répondre à ■■ mouvement antérieur (3, 119-124) : dans ce dernier exemple, l'effet devient instrumental à ■■■■ qu'il se développe de voix en voix. Enfin Le Roy ajoute des imitations directes ou par renversement (3, 17-19 prépare 20-22, 142-143 prépare 143-144) et jusqu'à des rappels de motifs en diminution (129-131).

Plus caractéristique est la fréquente fusion opérée entre deux ou trois voix par le lien des notes de passage, soit pour rendre la phrase plus homogène (4, début), soit pour atteindre l'attaque d'une voix supérieure, la porter (3, 117-119 à l'imitation de 112-114; 4, 39-42). Cette anastomose, de style instrumental pur, facilitée par la lecture sur tablature et la rencontre des voix sur la même corde, est surtout exigée par la rhétorique dynamique de Le Roy, qui aime à épanouir les mouve-

(1) Nos références au texte musical comportent le n° de la pièce, ■■ italiques, suivi de l'indication des passages compris entre des numéros de barres de tablature.

ments, traverse le tissu des voix pour en drainer les énergies et prépare ainsi les accents principaux par de vigoureux arsis ■ diminution.

La suspension, outre son rôle expressif, peut produire l'arpège (5, 67-70) qui s'intègre au débit du discours, ou des effets rythmiques plus nets (4, 42-45). Elle paraît pouvoir entrer dans la traduction que Le Roy donne de la noire syncopée entre deux tactus, suivie de deux doubles croches (3, 50-53; cf. 155-156). Malgré le sérieux des Motets, il ne s'est pas contenté, comme d'autres, d'une formule simple de cadence (3, 93-94), mais use souvent de la forme ornée (12-13).

Peu de lettres de la première tablature ont été supprimées; pour certaines, aisément jouables, on pourrait supposer une omission si le sacrifice n'était compensé par une clarification (3, 50-51; 4, 25-26; 5, 142-143); d'autres ont été abandonnées pour éviter des difficultés jugées vaines ou nuisibles (5, 102-106). Enfin, dans le *Dignare*, la section 46-54, après un départ authentique (46-49), abrège le *contra hostes tuos* (ancien 46-70) qu'on retrouve plus loin.

Les originaux des Chansons, souvent homorythmiques, étaient beaucoup moins complexes; ils permettaient, et pour soutenir le son ils appelaient un usage plus large, et avec un caractère plus instrumental, des procédés étudiés ci-dessus. Les répétitions fréquentes, dans une forme qui est souvent AA'BA''A''', obligeaient de plus à aborder la variation: le trait volubile est alors la principale ressource de Le Roy, tantôt colorant le *superius*, tantôt traversant les voix, et naissant en général d'un rappel plus strict de l'original. Il faut signaler cependant ■ intention expressive dans le trait qui souligne *La peur* (6, 23-24); comme sans doute l'intention de Maillard déjà visible dans ■ Motet *Domine* a été accentuée par Le Roy montrant le geste de Jésus qui soutient et relève Pierre chancelant sur les eaux (3, 86-93).

Le tableau des concordances dû à D. Heartz montre que toutes les danses, sauf la troisième Gaillarde, ont leur parallèle dans le recueil des *Dancieries*. C'est là que Le Roy a pris ses modèles, mais il les a suivis avec une fidélité assez variable. Toutes sont écrites dans ■ ton de jeu aisé; les Pavanes et les deux Gaillardes 14 et 15 conservent leur ton; l'Almande 17 est transcrite un ton plus bas; les autres une quinte plus bas, sauf la dernière, une sixte plus bas. Seules, les deux Pavanes conservent l'ensemble de l'harmonie et sont de véritables transcriptions, d'ailleurs très libres. Il semble que pour elles, et surtout pour la seconde, Le Roy ait constitué ■ tablature littérale, quitte à alléger beaucoup ce qui devenait ■ accompagnement. Quant ■ Branle gay quatre importantes modifications dans l'harmonie (20, 2-4, 10-11, 14-15, 18-20) témoignent de beaucoup plus d'indépendance...

La Pavane *Si ie m'en vois* des *Dancieries* est ■ cinq voix, d'une mélodie très simple (un dactyle pour 1-3), les deux voix supérieures conduites en tierces, la cadence dans le ton de la seconde: cette seconde est d'ailleurs la seule que Le Roy ait retenue dans sa version de Cistre. Quelques modifications d'harmonie font ici prévaloir le *dessus* (2-3), ■ qui n'empêche pas la seconde de conclure. La Gaillarde des *Dancieries* condense la Pavane. Les versions de Le Roy, au luth et à la guitare, ne l'imitent pas, mais suivent un thème développé qui se trouve au Quart Livre des *Dancieries*, assez fidèlement pour la première partie, mais enrichissant 9-13 qui scandaient des *la* puis des *sol*, et s'inspirant de la reprise pour conclure (2).

Plus fidèle à l'original, la Pavane *Est-il conclud* (12) en conserve beaucoup de tierces parallèles, l'harmonie générale, et, à la cadence, le glissement du *dessus* vers la tierce (14-15). La phrase 32-38 traduit une suite de tierces rigoureuses: on voit quelles nécessités du jeu les ont allégées,

(2) Dans la *Revue de Musicologie*, juillet 1959, p. 77, M. V. L. Saulnier mentionne dans le recueil de Lupi publié par les frères Beringer à Lyon en 1548 la chanson *Si je m'en vois*. Il a bien voulu nous communiquer le texte de ce quatrain:

Si je m'en vois, le cœur fera demeure
Avecque vous pour ■ pleige et ostage
Autre ne puis vous laisser meilleur gaige
Dont vous soyez plus contente et assure.

quel soin les ■ variées, a retardé un élément du tenor pour l'intégrer ■ rythme, ajouté un *fa* dominante répondant aux *sol*. La Gaillarde ne dépend pas de celle des Danceries, très condensée, mais développe encore la Pavane. On notera que les *sol* de 6-7, 18-19, 22-23, 31-32 sont originaux, mais avouent ici leur rôle subordonné de *dessus*, mieux que dans la Pavane.

Les autres n'utilisent que le *superius* des Danceries. (Cependant le début de la Gaillarde I (14) conserve le croisement avec le contratenor jusqu'à l'ornement qui l'en dégage). Une première tablature du *superius* pouvait servir d'aide mémoire, mais n'était pas nécessaire.

Les deux suites (*Si ie m'en vois* et *Est il conclud*) usaient largement de l'amplification pour soutenir ■ thème lent. Les autres pièces n'auront pas besoin du même traitement. Toutes comprennent des reprises, des répétitions. On ne considère pas ici comment Le Roy a varié ces reprises, ni les traits qui relient les phrases, mais comment il établit sa version la plus simple du thème choisi (3).

La Branle V (26) seul est absolument fidèle : il est ■ bref d'ailleurs pour que l'équilibre avec ■ variation soit aisé; la seconde phrase plus mouvementée n'a été modifiée que dans sa liaison avec sa répétition. La Branle VII (28) se contente de détacher le *sol* de l'accord initial par une suspension et d'écrire la broderie 13-14 ■ lieu de l'anapeste déjà entendu au début (1-2). La Branle VIII (29) diffère peu : un *do* pour *mi* (fin 1-2; voir la basse) et la broderie pour *sol do* (14-15).

D'autres ont été simplifiés. Le Branle I (22) contenait sept noires brodées et deux traits de passage alternant avec des repos; Le Roy ■ préféré des accords soutenus, — il aime les mouvements parallèles —, et réservé l'effet des ornements à la variation de la première partie, ce qui lui permet de répéter l'ensemble; et il a donné plus d'unité dynamique à la seconde partie en atténuant ainsi ces brèves oppositions, et par des imitations : anticipant *ré mi fa sol* (10-12) il a pu imiter un motif précédent (9-10), et la note pointée de 12-13 ■ 17-18 a été généralisée.

Certains thèmes très martelés ou pauvres demandaient d'être adoucis ou ornés par des notes de passage. Le début de la seconde Almande (18) en est renouvelé : quatre notes, *mi bémol*, *do*, *si bémol*, *sol* sont traduites par huit notes organisées par les croches pointées et le dactyle, et s'harmonisent ainsi avec 5-7 où le *ré* a été seul ajouté. L'imitation a créé *si* pour *sol* (10-11) et simplifié la cadence. Le reste est authentique. Dans la seconde Gaillarde (15), les tierces coulées (incipit, 16-19) ont transformé une seconde partie insignifiante; 18-19 portait *ré*, *mi*, *fa* égaux; la formule 1-2 est pour une noire et croche; — la finale des Danceries revient ■ ton et a une coda. Les deux parties du Branle IX (30) étaient disparates, la seconde peu instrumentale : ■ 2-4 l'ornement de la première noire et les notes de passage entre *do* et *sol* constituent un élément rappelé en 15-17 par des retouches sur un autre texte (tout 16-17 était occupé par deux *do*). Les notes de passage deviennent nombreuses dans le Branle III (24), qui n'avait de doubles croches qu'au début, en 3-4 et à la fin de 17-18; l'incipit véritable était formé des sept premières notes de la reprise 5-6; mais la forme qui lui a été substituée imite le début de la seconde partie (9-10); quatre *si bémol* égaux ont été assouplis ■ 11-12.

Le Roy utilise constamment l'effet instrumental que produit l'attaque de la dominante à contretemps sous la tenue d'une tonique. Ce procédé est employé également pour remplacer la répétition de cette tonique (ou tierce) par la dominante et produit des effets différents selon qu'il se trouve à contretemps ou qu'il produit le contretemps. On ■ trouve des exemples dans l'Almande I (17, 9-10, 13-14) le Branle gay (20, 1-2, 9-10) et surtout le Branle IV (25, 2-5). Cette pièce est de forme ABA'/CBC'/; le refrain B était caractérisé par quatre anapestes *do ré mi* : Le Roy ne prononce jamais ce *do*, mais applique à un *do* précédent, mélodique ou d'appui, l'effet du *sol* dominante, qui crée un contre-temps. On notera que la forme cyclique à refrain est brisée au milieu du second refrain pour obtenir une conclusion véritable.

(3) Il faut cependant signaler la reprise à l'octave de la Gaillarde I (14). Les doubles du recueil sont hors du sujet de cette étude. Les passages cités jusqu'ici le sont à titre d'exemple. Mais pour la suite il ■ semblé utile de présenter au lecteur un relevé à peu près exhaustif des différences entre le texte des Danceries et celui de Le Roy; ■ l'absence des originaux, la lecture de ces lignes suppose ■ constante référence à la transcription musicale.

D'autres modifications rythmiques marquent le Branle gay (20), dont le rythme uniforme a été assoupli à partir de 13. Dans le Branle II, quatre dactyles ont été créés, qui se répondent deux ■ deux (23, 1-4) : le troisième a supprimé le *sol* initial du groupe, les autres ont négligé le point de la croche (4) ; la suppression du seul dactyle authentique (fin 3-4) a constitué une opposition et clarifié la phrase. La suspension n'aurait pas besoin d'être signalée, tant elle est reconnaissable (Branle VI, 27, 1-3 ; Branle VII, 28, incipit). Mais dans le Branle simple (19), elle aboutit à un jeu rythmique entre les dessus et la basse ; ce jeu suscite à ■■ tour une imitation entre basse et dessus (13-17) et provoque la dernière réponse, au lieu d'une croche *fa*.

Les retouches opérées par Le Roy aux thèmes des Danceries sont donc moins destinées à orner qu'à reconstruire ■■ ensemble plus équilibré, en même temps que plus instrumental. C'est dans le même but qu'il transfère dans ■■■■ reprise variée ■■ élément emprunté à l'exposé du thème. Le début de la Gaillarde II (15) avait été unifié ■■ remplaçant un groupe *si la* par le dernier *do* de 2-3 ; ces notes viennent à leur place dans la variation que ce mouvement a peut-être suggéré. La Gaillarde I (14) est, sauf la suspension, authentique ■■ 7-8 et non en 3-4, et la conclusion en est améliorée. Au Branle I (22) l'incipit original est celui de la variation, engendrée par son dessin. Au Branle II (23) l'original de 16-18 est à chercher en 24-26, depuis *fa* : il en résulte deux ■■■■ plus étendues de mouvements contrastés. On connaît la permutation des incipit ■■ Branle III (24) et sa raison. Enfin, dans le Branle VI (27), outre que les deux premiers *mi* de la reprise sont originaux (5-6), la finale commune ■■■■ deux parties A et B se trouve à la fin de A' (6-8, depuis *fa*). Cette formule rapide était jouée quatre fois, ce qui rendait difficile la répétition d'une pièce aussi brève. L'intention du Branle, d'une opposition périodique, est respectée par Le Roy, mais les ■■■■ différenciées sont doublées, la fréquence de leur alternance est diminuée en rapport, et la reprise de l'ensemble devient aisée.

(4) Les quatre dactyles du Branle VIII (29, 12-14) étaient également pointés.

NOTES CRITIQUES

Les lettres de la tablature qui ont été corrigées sont placées entre crochets. Les lettres de l'original sont indiquées, sur le tableau suivant, dans la colonne de droite.

<i>N° de la pièce</i>	<i>Page</i>	<i>Barres</i>	<i>Original</i>
1	4	109-10	<i>e</i>
3	16	152-3	<i>e</i>
4	20	64-5	<i>c</i>
5	28	149-50	<i>b</i> 2°
	29	158-9	<i>b</i>
6	31	58-9	<i>c</i>
7	33	4-5	■
	34	39-40	<i>a</i> 6°
	35	59-60	<i>c</i>
8	36		Nom de l'auteur : Sandrin au titre, Claudin
	37	30-1	■ tête de feuillet.
9	38		Les lettres entre ces deux barres sont omises,
plus diminuée	40	20-1	elles ont été reconstituées.
12	45	8-9	Nom d'auteur omis
plus diminuée	47	3-4	■ 4°
17 plus diminuée	59	15-6	■ 3°
23	67	21-2	<i>a</i>
			<i>c</i> omis

FANTAISIES

Fantasia premiere

1.

The musical score is written for piano and features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic, accompanimental line in the left hand. The piece is in 2/4 time and begins with a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system includes a measure number '1.2' and a measure number '5'. The second system includes measure numbers '15' and '20'. The third system includes measure numbers '25' and '30'. The fourth system includes measure numbers '35' and '40'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'fz' (forzando).

1.2 5 10

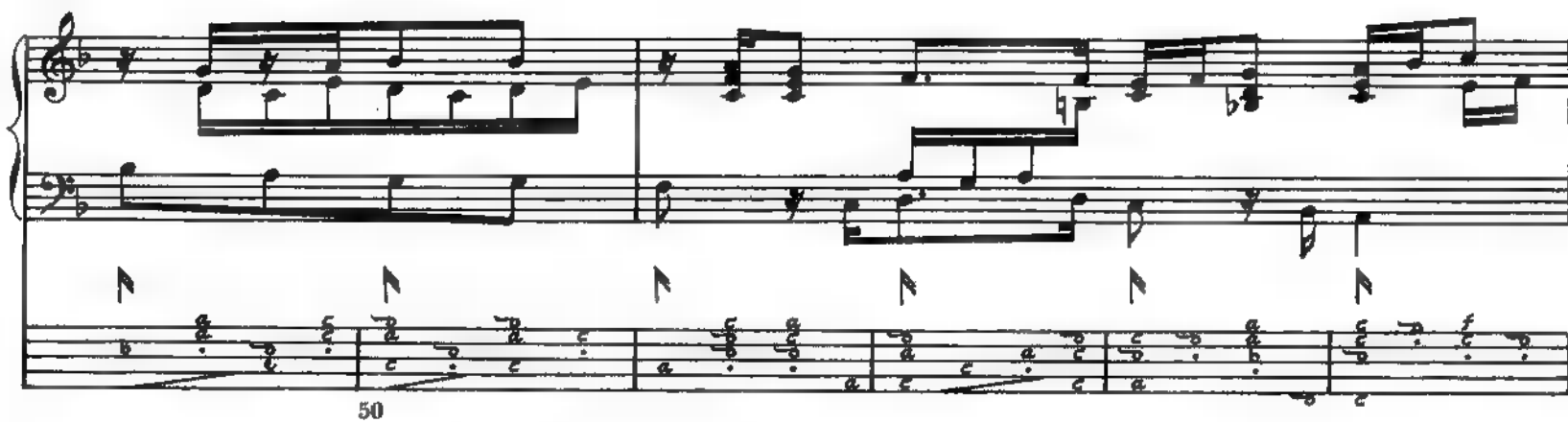
15 20

25 30

35 40



First system of musical notation, measures 45-49. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef, and a separate line of figured bass below. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The figured bass line contains numerical figures and accidentals. Measure 45 is marked with a '45' below the staff.



Second system of musical notation, measures 50-54. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef, and a separate line of figured bass below. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The figured bass line contains numerical figures and accidentals. Measure 50 is marked with a '50' below the staff.



Third system of musical notation, measures 55-60. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef, and a separate line of figured bass below. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The figured bass line contains numerical figures and accidentals. Measure 55 is marked with a '55' below the staff, and measure 60 is marked with a '60' below the staff.



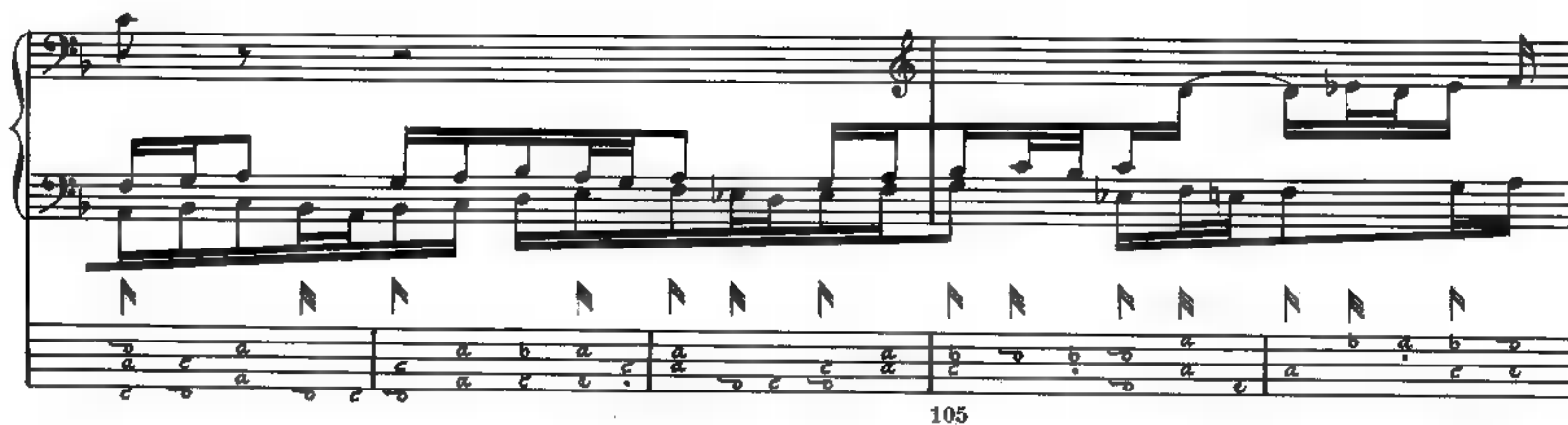
Fourth system of musical notation, measures 65-69. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef, and a separate line of figured bass below. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The figured bass line contains numerical figures and accidentals. Measure 65 is marked with a '65' below the staff.

First system of musical notation, measures 70 to 75. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clef) and a separate bass staff. The grand staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff contains a simpler line with mostly eighth notes. Measure numbers 70 and 75 are indicated below the staves.

Second system of musical notation, measures 80 to 85. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clef) and a separate bass staff. The grand staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff contains a simpler line with mostly eighth notes. Measure numbers 80 and 85 are indicated below the staves.

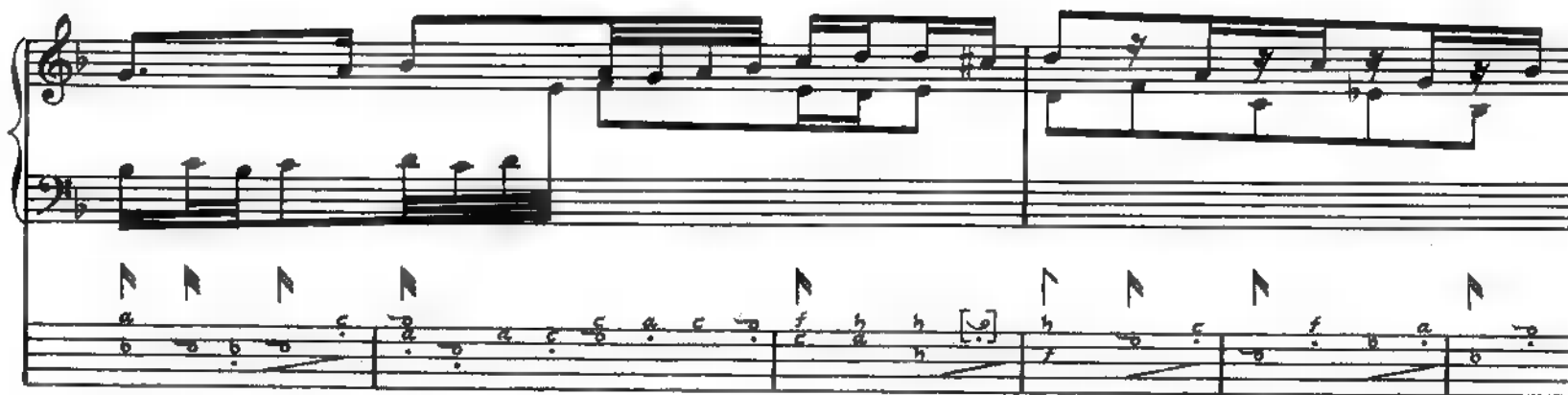
Third system of musical notation, measures 90 to 95. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clef) and a separate bass staff. The grand staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff contains a simpler line with mostly eighth notes. Measure numbers 90 and 95 are indicated below the staves.

Fourth system of musical notation, measures 95 to 100. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clef) and a separate bass staff. The grand staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff contains a simpler line with mostly eighth notes. Measure numbers 95 and 100 are indicated below the staves.



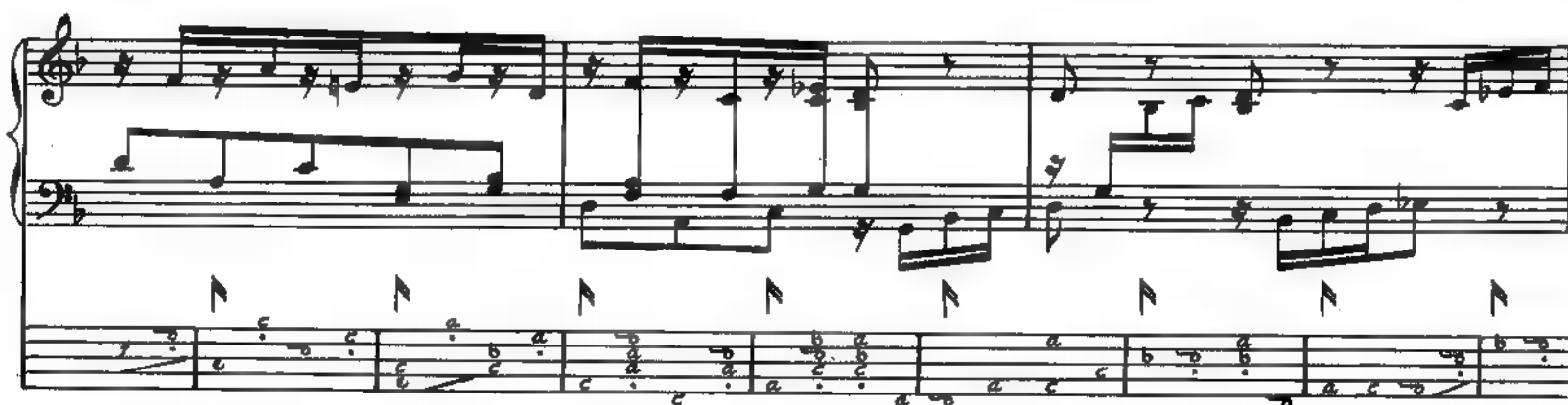
First system of musical notation, measures 103-105. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef, and a separate bass line below. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The bass line has a series of eighth notes.

105



Second system of musical notation, measures 106-110. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef, and a separate bass line below. The music continues with complex rhythmic patterns, including some rests and dynamic markings like *f* and *mf*.

110



Third system of musical notation, measures 111-120. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef, and a separate bass line below. The music continues with complex rhythmic patterns, including some rests and dynamic markings like *f* and *mf*.

115

120



Fourth system of musical notation, measures 121-125. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef, and a separate bass line below. The music continues with complex rhythmic patterns, including some rests and dynamic markings like *f* and *mf*.

125

Fantasie seconde

2.

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The first system is marked with a '2.' and a '1.4' below the first measure. The second system has measures numbered 5, 10, and 15. The third system has measures numbered 20 and 25. The fourth system has measures numbered 30 and 35. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line often consists of single notes or simple chords, while the grand staff contains more complex melodic and harmonic lines.

1.4

5

10

15

20

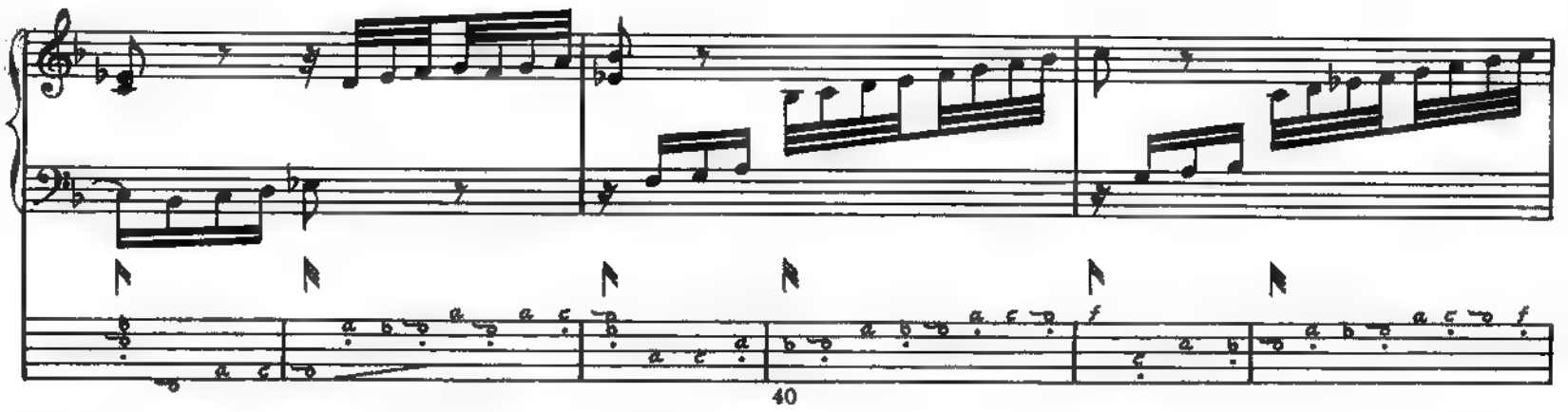
25

30

35



First system of musical notation, measures 31-35. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line of figured bass. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a bass line with similar rhythmic values. The figured bass line is written in a simplified notation with numbers and accidentals. Measure numbers 31, 32, 33, 34, and 35 are indicated below the figured bass line.



Second system of musical notation, measures 36-40. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line of figured bass. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a bass line with similar rhythmic values. The figured bass line is written in a simplified notation with numbers and accidentals. Measure numbers 36, 37, 38, 39, and 40 are indicated below the figured bass line.



Third system of musical notation, measures 41-45. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line of figured bass. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a bass line with similar rhythmic values. The figured bass line is written in a simplified notation with numbers and accidentals. Measure numbers 41, 42, 43, 44, and 45 are indicated below the figured bass line.



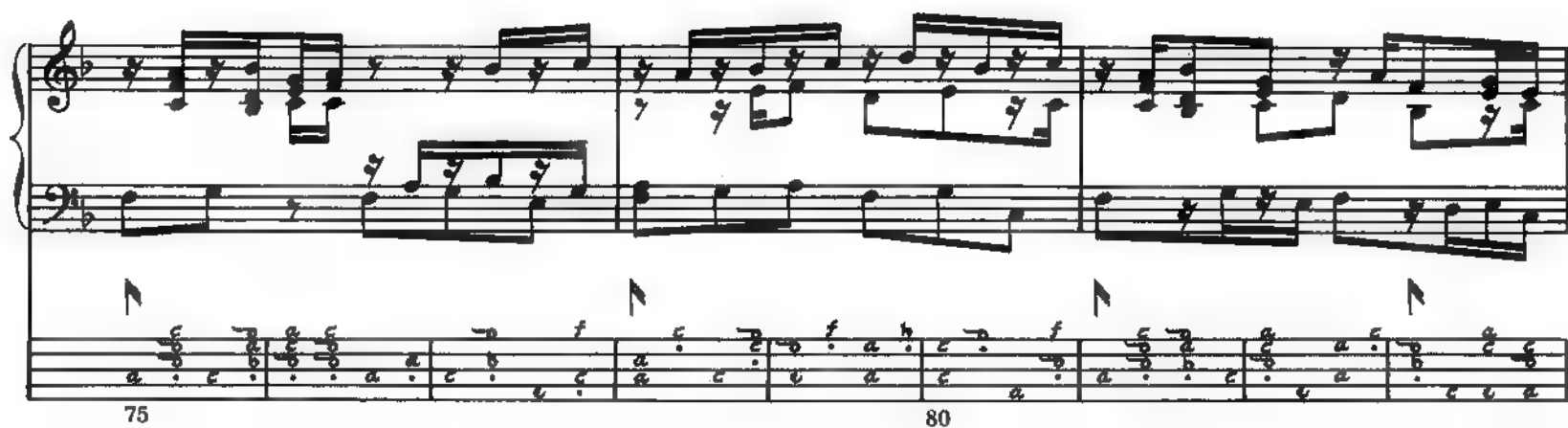
Fourth system of musical notation, measures 46-55. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line of figured bass. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a bass line with similar rhythmic values. The figured bass line is written in a simplified notation with numbers and accidentals. Measure numbers 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, and 55 are indicated below the figured bass line.



First system of musical notation, measures 60 to 65. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff below. The grand staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The lower staff contains a bass line with chords and single notes, including dynamic markings like *f* and *c*.



Second system of musical notation, measures 70 to 75. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff below. The grand staff continues the complex melodic line. The lower staff contains a bass line with chords and single notes, including dynamic markings like *f* and *c*.



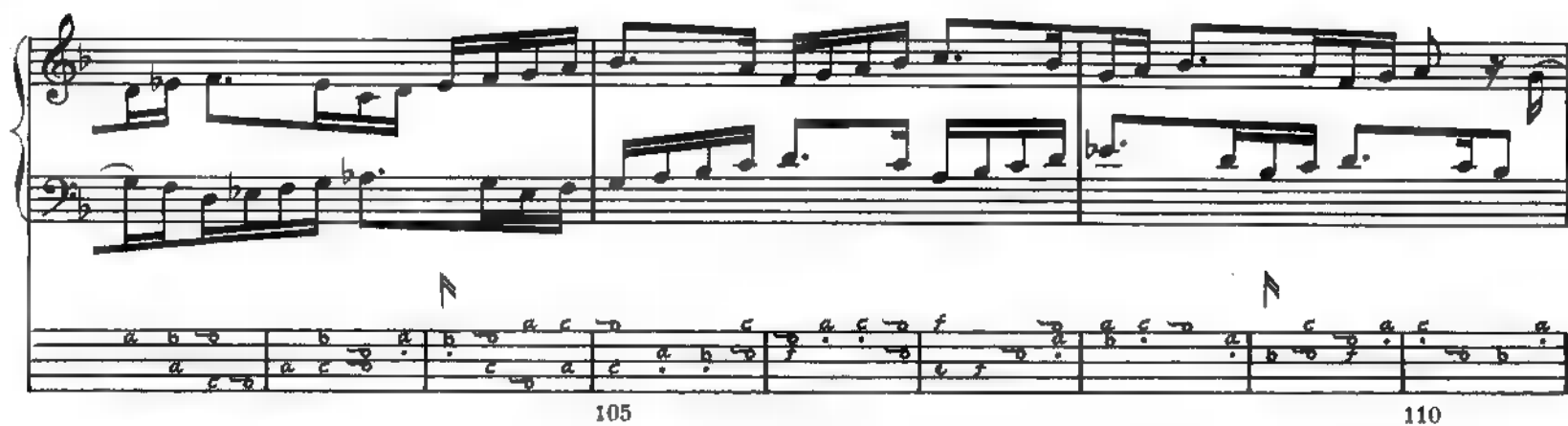
Third system of musical notation, measures 75 to 80. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff below. The grand staff continues the complex melodic line. The lower staff contains a bass line with chords and single notes, including dynamic markings like *f* and *c*.



Fourth system of musical notation, measures 85 to 90. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff below. The grand staff continues the complex melodic line. The lower staff contains a bass line with chords and single notes, including dynamic markings like *f* and *c*.



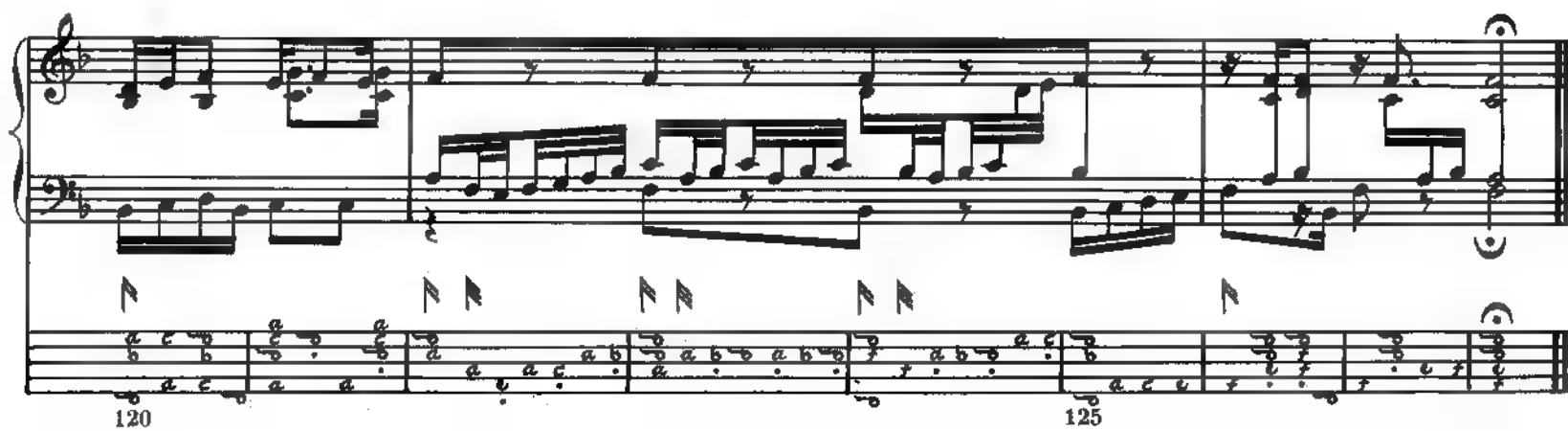
First system of musical notation, measures 95 to 100. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Measure numbers 95 and 100 are indicated below the staff.



Second system of musical notation, measures 105 to 110. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Measure numbers 105 and 110 are indicated below the staff.



Third system of musical notation, measures 115 to 120. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Measure numbers 115 and 120 are indicated below the staff.



Fourth system of musical notation, measures 120 to 125. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Measure numbers 120 and 125 are indicated below the staff.

MOTETS

9

Motet à cinq

Domine si tu es

MAILLARD

Do - mi - ne si tu es, iu - be me ve - ni - re

3.

f. 6 vo 5 10 15

ad te, iu - be me ve - ni -

20 25

re ad te, iu - be me ve - ni - re

30 35

ad te, su - per su - per a -

40 45

quas, su - per a -

This system contains measures 50 through 55. It features a vocal line with lyrics 'quas, su - per a -', a piano accompaniment, and a basso continuo line. The piano part includes a melodic line in the right hand and a more rhythmic line in the left hand. The basso continuo line provides harmonic support with chords and single notes. Measure numbers 50 and 55 are indicated at the bottom of the system.

quas, et

This system contains measures 60 through 65. It continues the vocal line with lyrics 'quas, et', the piano accompaniment, and the basso continuo line. The piano part features a more active right hand with many sixteenth notes. The basso continuo line continues with chords and single notes. Measure numbers 60 and 65 are indicated at the bottom of the system.

ex - ten - dens ma - num, ma - num,

70 75

ap - pre - hen - dit

80 85

um, ap - pre - hen - dit e - um. Et

90 95

di - xit Je - su, Mo - di - ce - de -

100 105 110

i, Qua - re du - bi -

115 120

ta - sti?

125

Qua - re du - bi - ta -

This block contains the musical notation for measures 130 through 135. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a basso continuo line. The vocal line begins with the lyrics 'Qua - re du - bi - ta -' and continues with a melodic phrase. The piano accompaniment consists of a treble and bass staff with various chords and melodic lines. The basso continuo line is a single staff with figured bass notation. Measure numbers 130 and 135 are printed below the basso continuo line.

130 135

sti? Qua -

This block contains the musical notation for measures 140 through 145. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a basso continuo line. The vocal line begins with the lyrics 'sti? Qua -' and continues with a melodic phrase. The piano accompaniment consists of a treble and bass staff with various chords and melodic lines. The basso continuo line is a single staff with figured bass notation. Measure numbers 140 and 145 are printed below the basso continuo line.

140 145

re du - bi - ta - sti?

150 155

Motet à quatre

Dignare me laudare

MAILLARD

Di - gna - re me lau - da - re

4.

f. 8 vo 5 10

te di - gna - re me lau - da - re

15

This system contains measures 15 and 16. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a basso continuo line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are 'te di - gna - re me lau - da - re'.

te Vir - go sa -

20 25

This system contains measures 20 through 25. It continues the musical composition with the same instrumental parts and a vocal line. The lyrics are 'te Vir - go sa -'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

First system of a musical score, measures 25-30. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a basso continuo line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are: cra - ta Vir - go sa -

30

Second system of a musical score, measures 35-40. It continues the vocal line with lyrics, piano accompaniment, and basso continuo line. The lyrics are: cra - ta Da mi - hi vir - tu - tem Da mi - hi

35 40

vir - tu - tem

45 50

This system contains measures 45 through 50. It features a vocal line at the top with lyrics "vir - tu - tem". Below it is a piano accompaniment with a treble and bass staff. At the bottom, there is a figured bass line with various musical symbols and accidentals. Measure numbers 45 and 50 are printed below the piano staff.

Da mi - hi vir - tu - tem Da mi - hi

55 60

This system contains measures 55 through 60. The vocal line has the lyrics "Da mi - hi vir - tu - tem Da mi - hi". The piano accompaniment and figured bass continue. Measure numbers 55 and 60 are printed below the piano staff.

vir - tu tem con - tra ho - stes

65

This system contains measures 60 through 65. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment with chords and arpeggios, and a basso continuo line with figured bass notation. The lyrics are 'vir - tu tem con - tra ho - stes'.

tu - os con - tra ho - stes

70 75

This system contains measures 66 through 75. It continues the musical composition with the same three parts. The lyrics are 'tu - os con - tra ho - stes'. Measure numbers 70 and 75 are indicated at the bottom of the system.

tu - os con - tra ho - stes

80

This system contains measures 75 through 80. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a basso continuo line. The lyrics 'tu - os con - tra ho - stes' are spread across measures 75, 76, and 77. Measure 80 is marked with the number 80.

con - tra ho - stes tu - os.

85 90

This system contains measures 85 through 90. The lyrics 'con - tra ho - stes tu - os.' are spread across measures 85, 86, and 87. Measure 85 is marked with the number 85, and measure 90 is marked with the number 90.

Præparate corda vestra Domino

MAILLARD

Præ - pa - ra - te cor - da ve - stra Do -

5.

f. 10 5 10

mi - no, Præ - pa - ra - te -

15 20

da ve - stra Do - mi - no,

25 30 35

et ser - vi - te il - li so - li, et

35 40 45

li - be - ra - bit vos de ma - ni - bus i - ni - mi - coram

50 55

ve - stro - rum.

60 65

Con - ver - ti - mi - ni ad e - um

70 75

in to - to cor - de ve -

80 85

stro, et au -

This system contains measures 90 through 95. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a basso continuo line. The piano part includes a complex, slanted melodic line in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The basso continuo line is written in a simplified notation with letters and accidentals.

90 95

fer - te de - os a - li - e - nos

This system contains measures 100 through 105. It continues the musical setting with the same vocal, piano, and basso continuo parts. The piano accompaniment maintains its complex texture, and the basso continuo line provides harmonic support.

100 105

de me - di - o ve -

Musical score for measures 110-115. The score is written for voice and piano. The voice part is in the top staff, and the piano accompaniment is in the bottom two staves. The lyrics are "de me - di - o ve -". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). Measure numbers 110 and 115 are indicated below the piano part.

stri, et li - be - ra - bit

Musical score for measures 120-130. The score is written for voice and piano. The voice part is in the top staff, and the piano accompaniment is in the bottom two staves. The lyrics are "stri, et li - be - ra - bit". The piano accompaniment continues with a complex rhythmic pattern. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). Measure numbers 120, 125, and 130 are indicated below the piano part.

vos de ma - nibus i - ni - mi - co - rum ve - stro -

135 140

rum,

145 150

de ma - ni - bus i - ni - mi - co - rum ve - stro -

The musical score is written for a vocal ensemble and piano. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) are shown in the upper staves, with lyrics in Latin. The piano accompaniment is shown in the lower staves, featuring a complex rhythmic pattern. The score is divided into measures by vertical bar lines. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The page number 155 is visible at the bottom.

The image shows a page of a musical score, likely for a piano accompaniment. The score is written on five staves. The top two staves are for the right and left hands of a piano. The bottom three staves are for a cello and double bass. The music is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered 160 at the bottom left and 165 at the bottom right.

CHANSONS

Helas mon Dieu ton yre s'est tournee

Chanson à quatre

MAILLARD

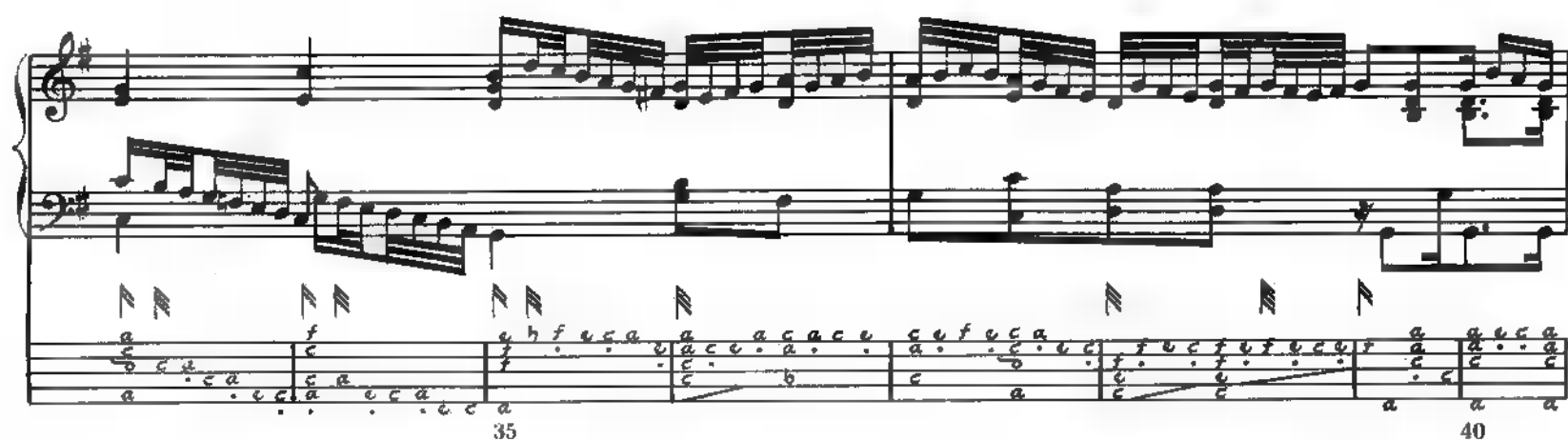
6.

13 5


10 15 20

25

30



First system of musical notation, measures 35 to 40. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate line for figured bass. The treble staff features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The figured bass line contains numerical figures and accidentals (sharps, flats, naturals) indicating the intended harmony for a basso continuo player. Measure numbers 35 and 40 are printed below the bass staff.



Second system of musical notation, measures 45 to 50. The notation continues with the same grand staff and figured bass format. The melodic line in the treble staff shows some rests and more complex rhythmic patterns. The bass staff and figured bass line continue the harmonic progression. Measure numbers 45 and 50 are printed below the bass staff.



Third system of musical notation, measures 55 to 60. The musical notation follows the same format as the previous systems. The treble staff contains a series of chords and moving lines. The bass staff and figured bass line provide the harmonic foundation. Measure numbers 55 and 60 are printed below the bass staff.



Fourth system of musical notation, measures 60 to 65. The system concludes with the same grand staff and figured bass notation. The melodic line in the treble staff features some sixteenth-note runs. The bass staff and figured bass line complete the harmonic sequence. Measure numbers 60 and 65 are printed below the bass staff.



First system of musical notation, measures 70 to 75. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The bottom staff shows a detailed view of the bass line with various rhythmic values and accidentals.

70 75



Second system of musical notation, measures 80 to 85. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The bottom staff shows a detailed view of the bass line with various rhythmic values and accidentals.

80 85



Third system of musical notation, measures 90 to 95. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The bottom staff shows a detailed view of the bass line with various rhythmic values and accidentals.

90 95



Fourth system of musical notation, measures 100 to 105. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The bottom staff shows a detailed view of the bass line with various rhythmic values and accidentals.

100

105 110

115

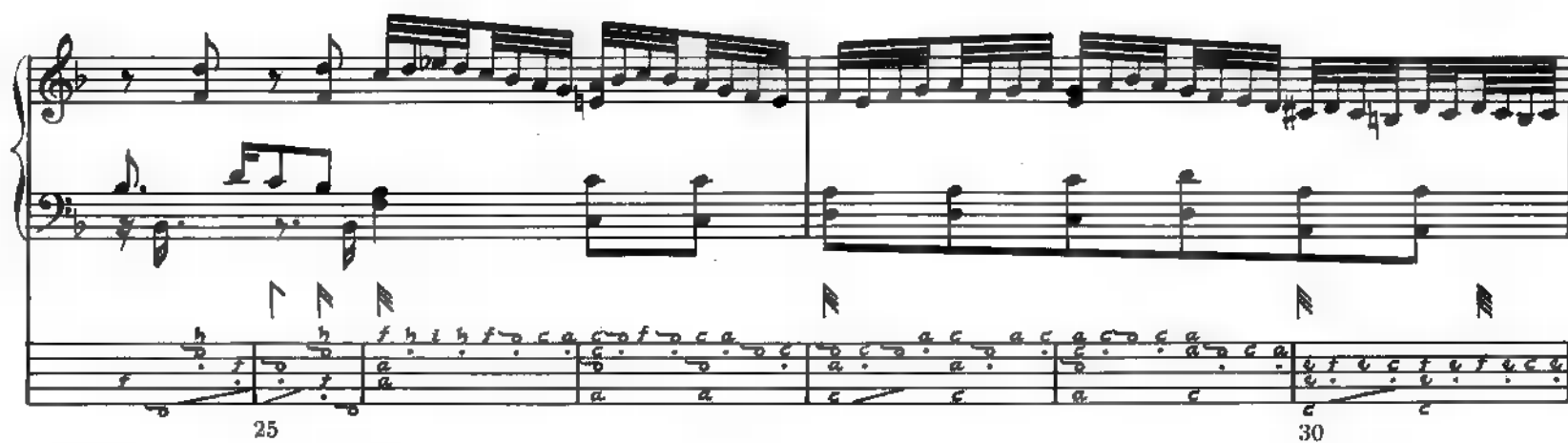
Chanson à quatre

Voulant honneur

SANDRIN

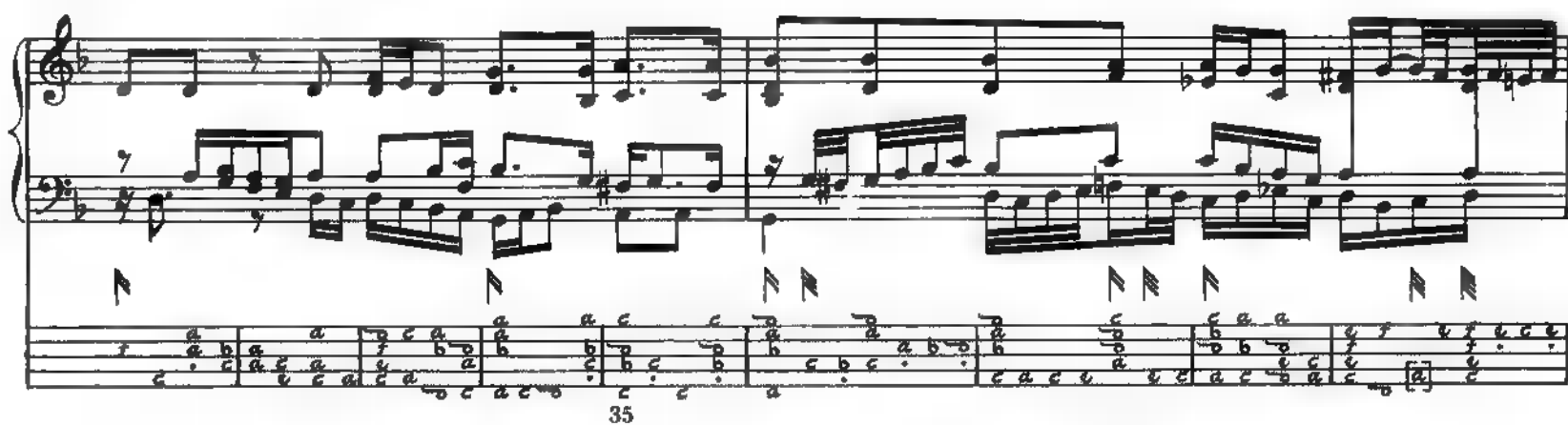
7. 15 vo 5 10

15 20



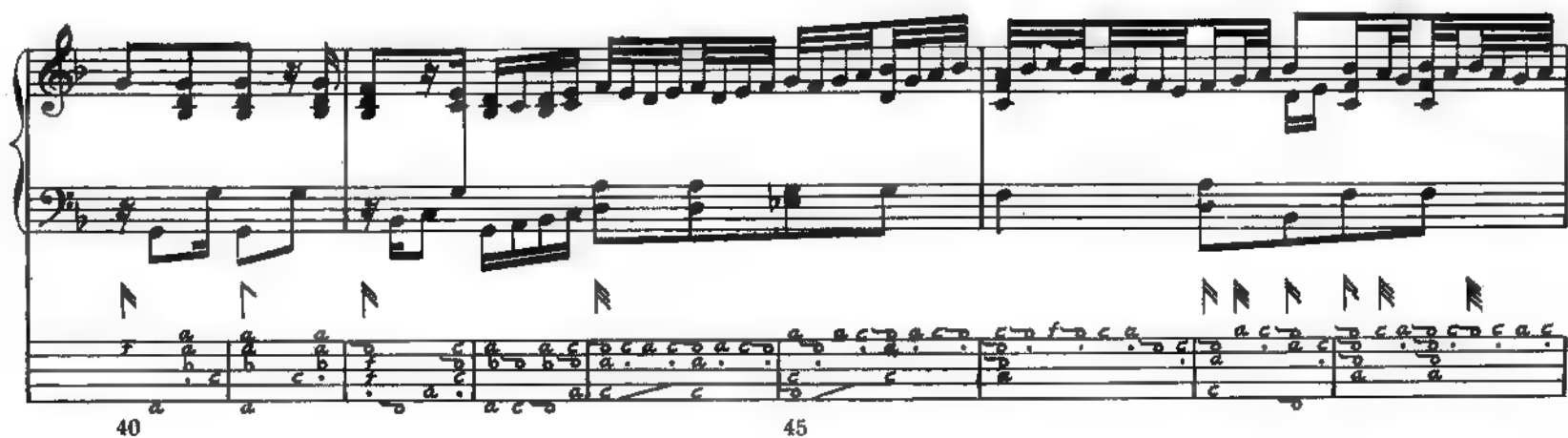
First system of musical notation, measures 25 to 30. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate line for figured bass. The treble staff features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The figured bass line contains numerical figures and some letter-based annotations.

25 30



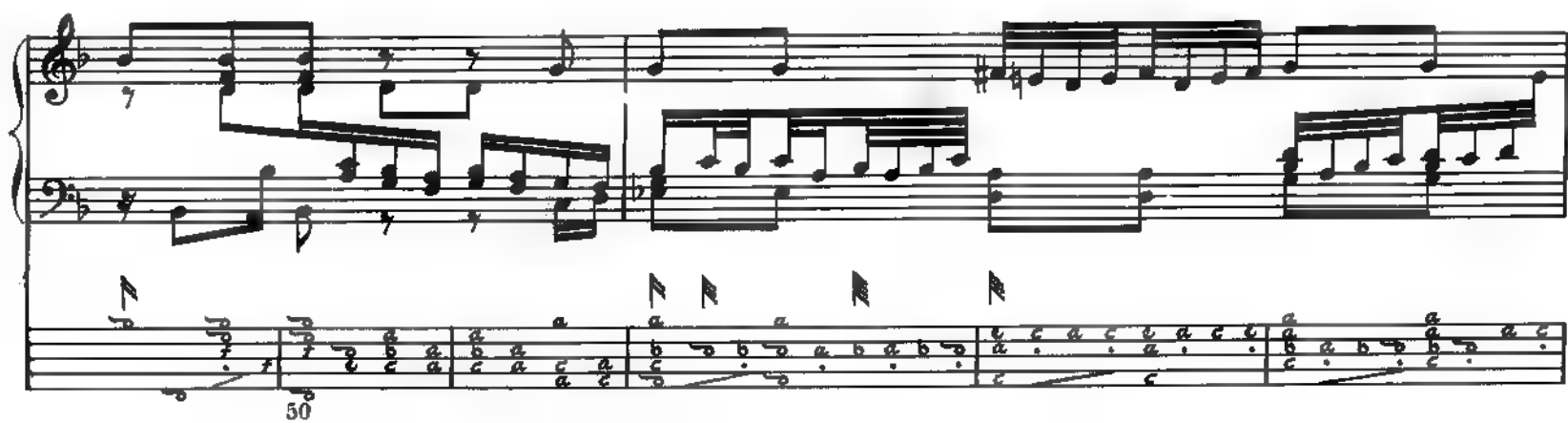
Second system of musical notation, measures 35 to 40. The notation continues with similar complexity in the treble and bass staves, and the figured bass line. The melodic line in the treble staff shows some changes in rhythm and pitch.

35 40



Third system of musical notation, measures 45 to 50. The system shows further development of the musical themes. The treble staff has a more active melodic line, while the bass staff maintains a steady accompaniment. The figured bass line includes various figures and some text.

45 50



Fourth system of musical notation, measures 55 to 60. The final system on this page, it concludes the musical passage. The notation remains consistent with the previous systems, featuring a grand staff and a figured bass line.

55 60

First system of musical notation, measures 55 to 60. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line for figured bass. The music is in 2/4 time. Measures 55-60 show a complex melodic line in the treble and a more rhythmic line in the bass, with the figured bass providing harmonic support.

Second system of musical notation, measures 65 to 70. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line for figured bass. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns, showing a progression of chords and melodic fragments.

Third system of musical notation, measures 75 to 80. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line for figured bass. The music features more complex rhythmic patterns and melodic development, with the figured bass continuing to provide harmonic structure.

Fourth system of musical notation, measures 85 to 90. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line for figured bass. The music concludes with a final melodic phrase and a strong harmonic resolution in the figured bass.

90

95

Chanson à quatre

Je n'ay point plus d'affection

[CLAUDIN DE SERMISY]

8.

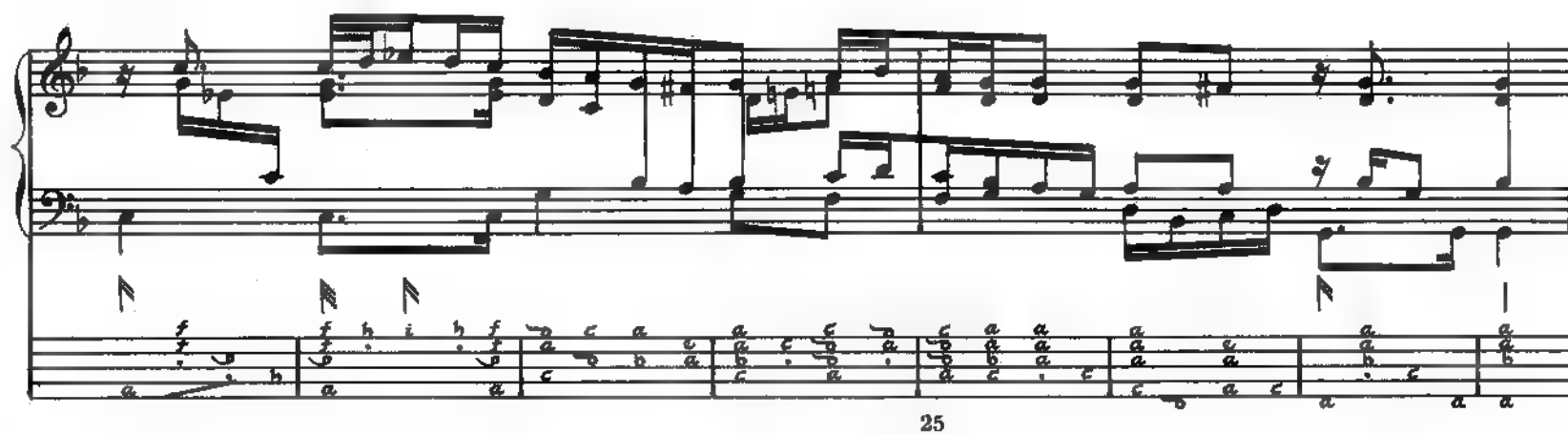
f. 17 vo

5

10

15

20



First system of musical notation, measures 25-34. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line of figured bass notation below. The grand staff contains complex melodic and harmonic lines with various accidentals and dynamics. The figured bass line provides harmonic support with numerical figures and some letter-based annotations.

25



Second system of musical notation, measures 35-39. Similar to the first system, it features a grand staff and a figured bass line. The musical notation continues with intricate patterns and dynamics.

35



Third system of musical notation, measures 40-44. The system includes a grand staff and a figured bass line. The musical notation shows a continuation of the complex melodic and harmonic development.

40



Fourth system of musical notation, measures 45-49. The system consists of a grand staff and a figured bass line. The musical notation concludes the section with various melodic and harmonic elements.

45

50

First system of musical notation, measures 53-54. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff and a vocal line below. The piano part has a complex, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal line consists of a single melodic line with some rests.

55

Second system of musical notation, measures 55-59. The piano accompaniment continues with a similar complex texture. The vocal line has several measures of rest, followed by a melodic phrase.

60

Third system of musical notation, measures 60-64. The piano accompaniment features a prominent bass line with many sixteenth notes. The vocal line has a melodic phrase that ends with a fermata.

65

70

Chanson à quatre

N'ayant le souvenir

[ENTRAIGUES]

Fourth system of musical notation, measures 71-75. It begins with a large number '9.' in the left margin. The piano accompaniment has a more rhythmic, chordal texture compared to the previous systems. The vocal line has a melodic phrase that ends with a fermata.

f. 19

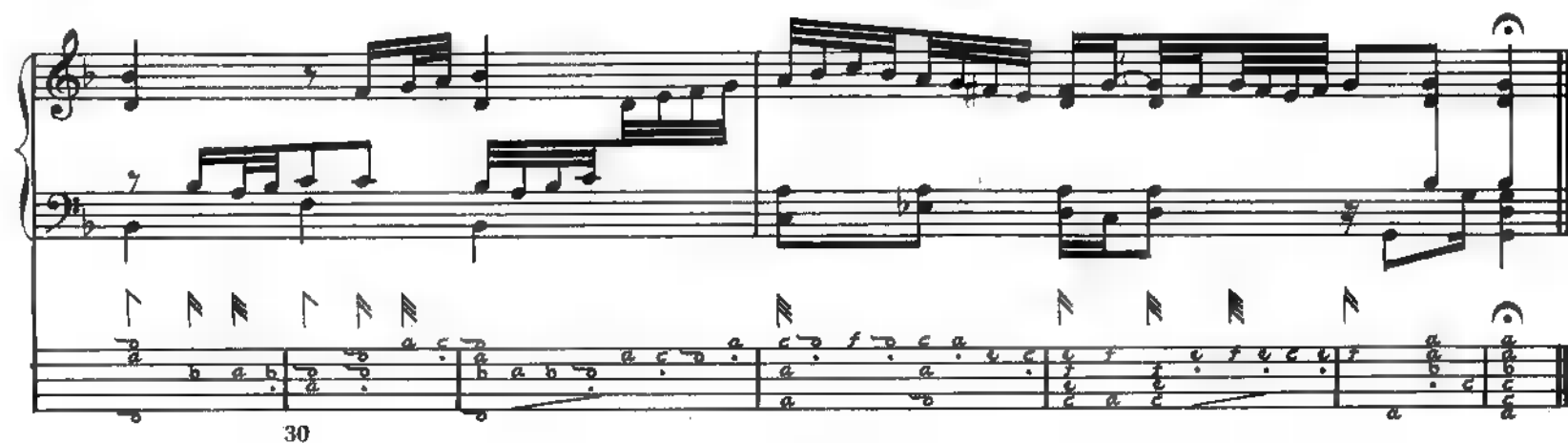
5



First system of musical notation, measures 10 to 15. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a lower staff with figured bass notation. The music is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef is active, with many eighth and sixteenth notes. The bass clef provides harmonic support with chords and moving lines. The figured bass staff contains numerical figures and rhythmic markings.



Second system of musical notation, measures 20 to 25. The system continues the musical piece with the same instrumentation. The melody in the treble clef shows some rests and more complex rhythmic patterns. The bass clef continues to provide harmonic support. The figured bass staff includes numerical figures and rhythmic markings.



Third system of musical notation, measures 30 to 35. The system continues the musical piece. The melody in the treble clef features a prominent eighth-note pattern. The bass clef provides harmonic support. The figured bass staff includes numerical figures and rhythmic markings.

«N'ayant le souvenir» plus diminuée

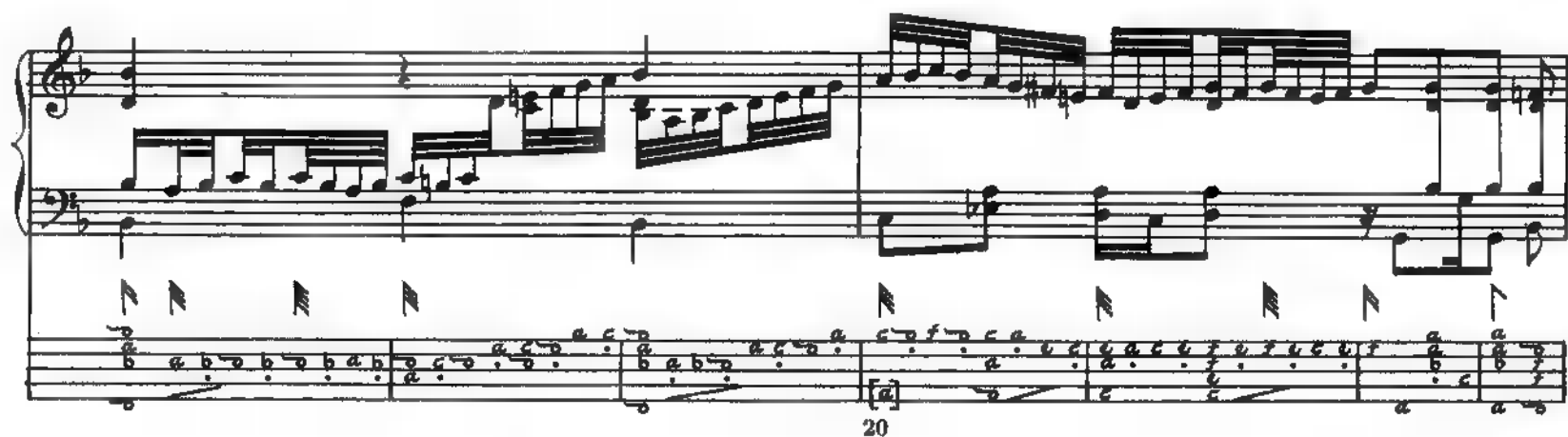


Fourth system of musical notation, measures 40 to 45. The system continues the musical piece. The melody in the treble clef features a prominent eighth-note pattern. The bass clef provides harmonic support. The figured bass staff includes numerical figures and rhythmic markings.



First system of musical notation, measures 10 to 15. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line of figured bass notation below. The music is in 2/4 time and features complex melodic lines with many beamed notes and rests. The figured bass line contains numerical figures and some accidentals.

10 15



Second system of musical notation, measures 16 to 20. Similar to the first system, it includes a grand staff and a figured bass line. The melodic lines continue with intricate patterns. A measure at the end of the system contains a bracketed 'a' in the bass line.

20



Third system of musical notation, measures 21 to 25. The system continues the musical piece with the same notation style. The melodic lines show a variety of rhythmic values and intervals. The figured bass line provides harmonic support with numerical figures.

25



Fourth system of musical notation, measures 26 to 35. This system concludes the page. It features the same grand staff and figured bass notation. The final measures show a resolution of the melodic and harmonic material.

30 35

DANSES

41

Pavane «sy ie m'en vois»

10.



The musical score for the Pavane «sy ie m'en vois» is written for piano in 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The second system continues the melody and bass line. The third system concludes the piece. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *21*, and measure numbers 10, 15, and 20 are indicated at the bottom of the staves.

f.21

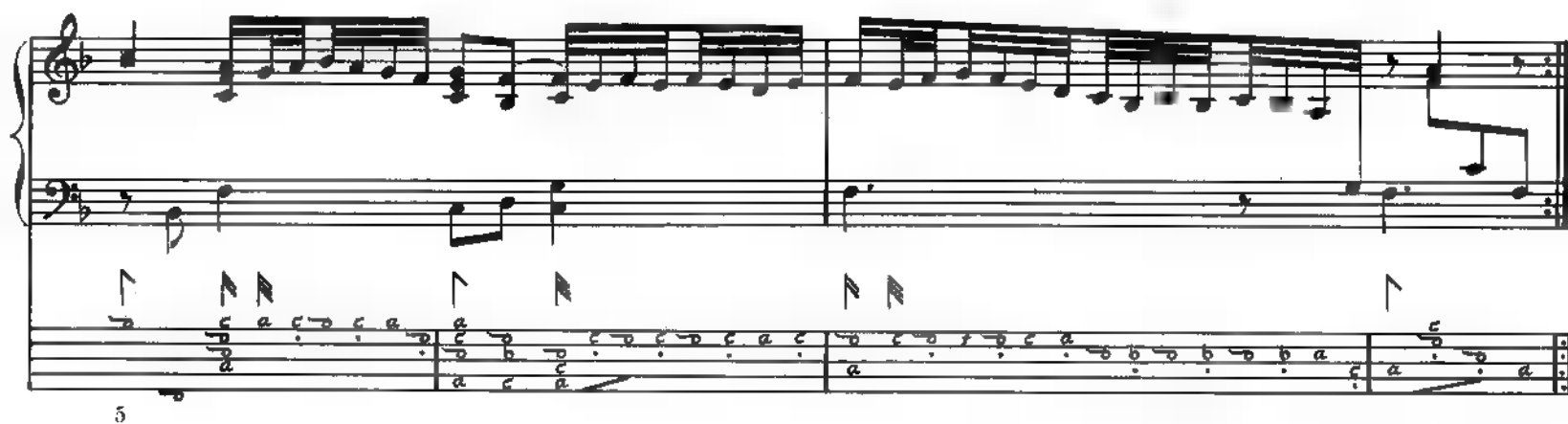
10 15 20

La pavane precedente plus diminuee



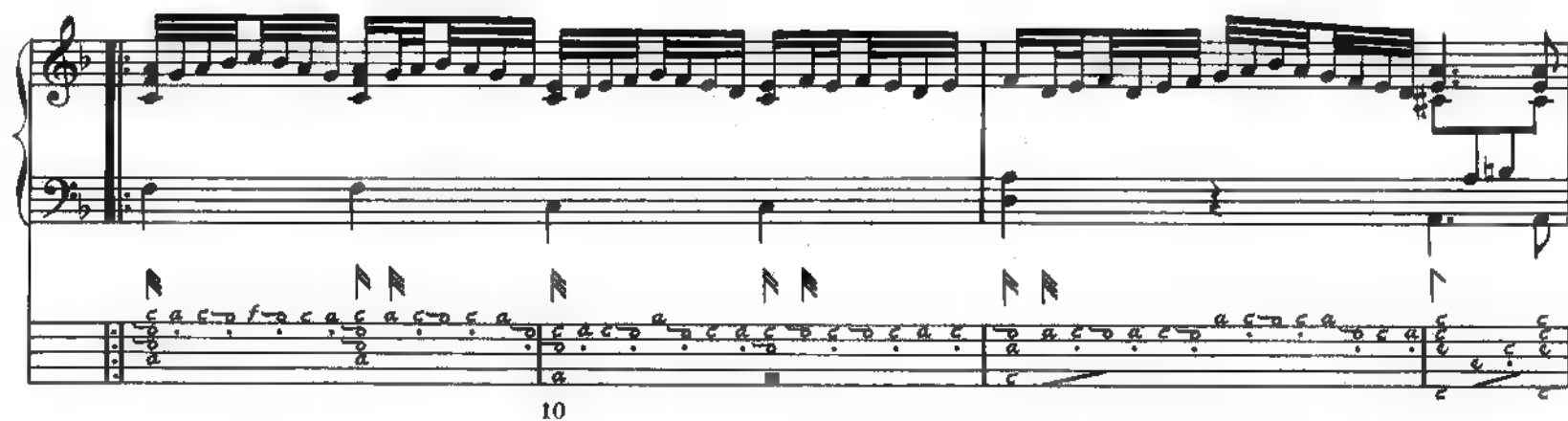
The musical score for La pavane precedente plus diminuee is written for piano in 4/4 time. It consists of a single system of staves. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *21*, and measure numbers 10, 15, and 20 are indicated at the bottom of the staves.

10 15 20



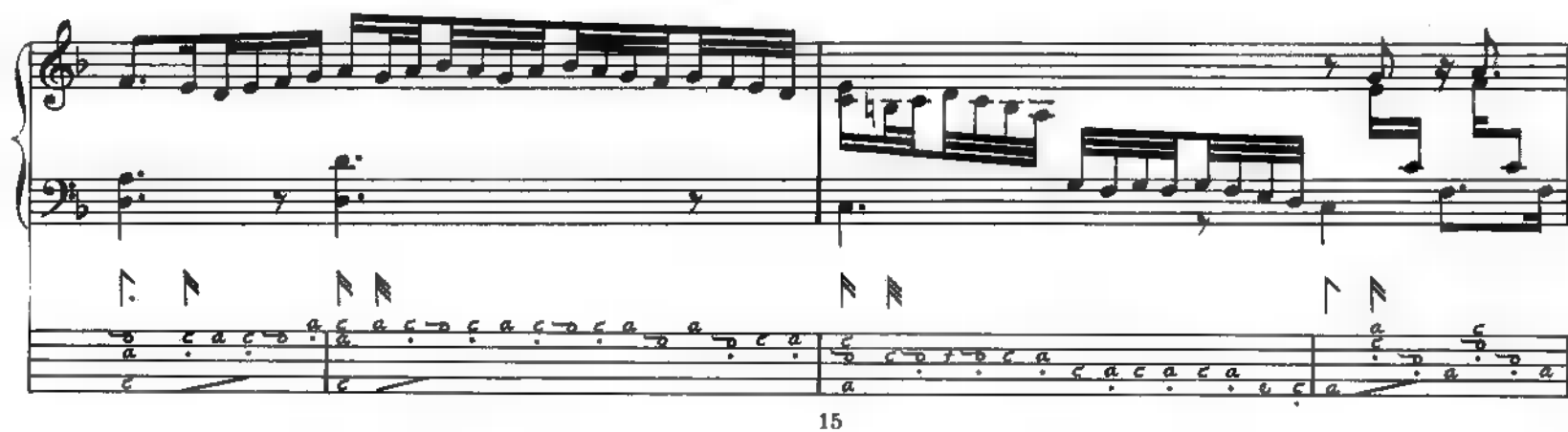
First system of musical notation, measures 1-4. The system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line for figured bass. The treble staff features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The figured bass line contains numerical figures and some letter-based ornaments.

5



Second system of musical notation, measures 5-8. The notation continues with similar complexity in the treble and bass staves. The figured bass line includes various figures and ornaments, with some letters like 'f' and 'a' appearing.

10



Third system of musical notation, measures 9-12. The treble staff shows a continuation of the intricate melodic patterns. The bass staff and figured bass line maintain the harmonic and figured accompaniment.

15



Fourth system of musical notation, measures 13-16. The system concludes with the same complex notation style. The treble staff has a final melodic flourish, while the bass staff and figured bass line provide the concluding accompaniment.

20

Gaillarde « sy ie m'en vois »

La gaillarde precedente plus diminuee

First system of musical notation, measures 1-4. The piece is in 3/4 time, indicated by the '3' over the '4' in the treble clef. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Second system of musical notation, measures 5-8. The notation continues the melody and bass line from the first system. Measure 5 is marked with a '5' below the staff. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 8.

Third system of musical notation, measures 9-12. The notation continues the melody and bass line. Measure 10 is marked with a '10' below the staff. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 12.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The notation continues the melody and bass line. Measure 15 is marked with a '15' below the staff. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 16.

First system of musical notation. It consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a lower staff with a 6/8 time signature. The grand staff contains two staves with various musical notes and rests. The lower staff contains a series of eighth notes and rests. A measure number '20' is visible at the end of the system.

Second system of musical notation, continuing the piece. It follows the same format as the first system, with a grand staff and a lower staff. The notation includes various musical notes, rests, and accidentals.

Pavane «est il conclud »

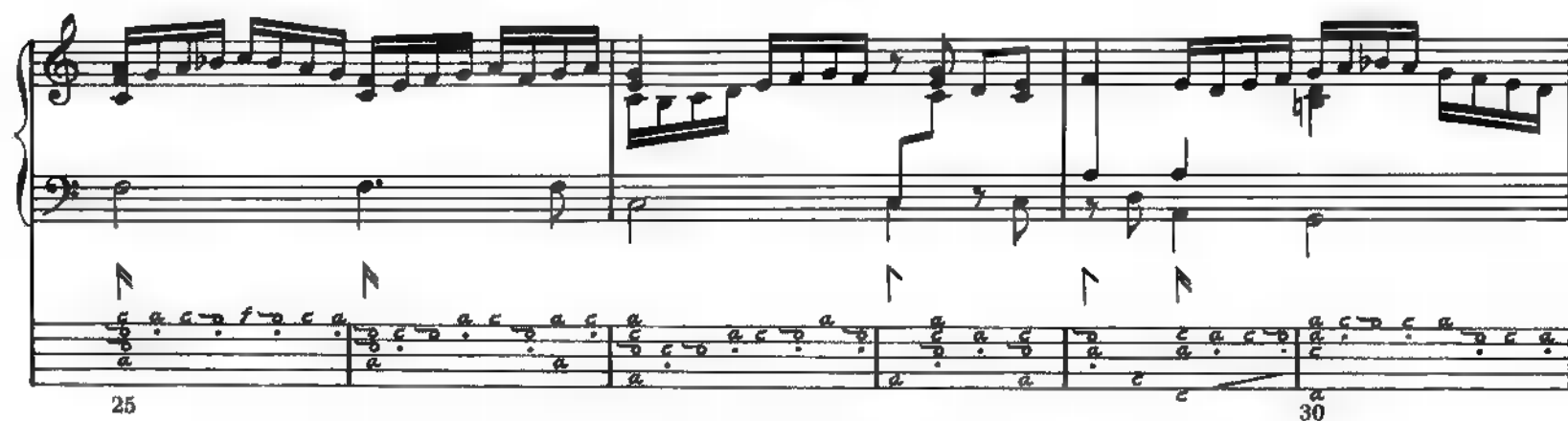
Third system of musical notation, starting with a measure number '12.' on the left. It features a grand staff and a lower staff. The time signature is 4/4. The notation includes various musical notes, rests, and accidentals. A measure number '5' is visible at the end of the system.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It follows the same format as the previous systems, with a grand staff and a lower staff. The notation includes various musical notes, rests, and accidentals. Measure numbers '10' and '15' are visible at the bottom of the system.



First system of musical notation, measures 18-20. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a lower staff with figured bass. The treble staff features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains numerical figures for the figured bass.

20



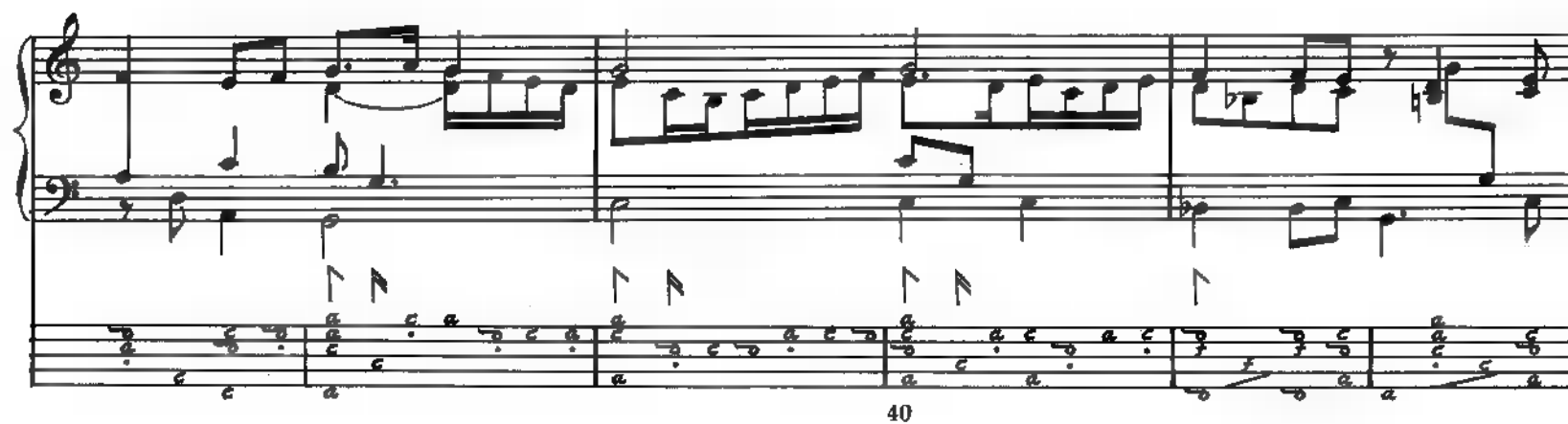
Second system of musical notation, measures 21-30. The musical texture continues with intricate melodic patterns in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The lower staff shows the corresponding figured bass figures.

25 30



Third system of musical notation, measures 31-35. The melodic line in the treble staff shows some chromatic movement. The bass staff and figured bass continue the harmonic support.

35



Fourth system of musical notation, measures 36-40. The system concludes with a final cadence in the treble staff. The bass staff and figured bass complete the harmonic structure.

40

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a series of eighth and sixteenth notes, also ending with a double bar line. Below the staves, the number 45 is printed.

La pavane precedente plus diminuee

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a series of eighth and sixteenth notes, also ending with a double bar line. Below the staves, the number 5 is printed.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a series of eighth and sixteenth notes, also ending with a double bar line. Below the staves, the number 10 is printed.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a series of eighth and sixteenth notes, also ending with a double bar line. Below the staves, the number 15 is printed.



First system of musical notation, measures 1-19. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line for figured bass. The treble staff features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The figured bass line contains numerical figures indicating the bass line for a keyboard instrument.

20



Second system of musical notation, measures 20-24. The musical notation continues with similar complexity in the treble and bass staves. The figured bass line continues with numerical figures.

25



Third system of musical notation, measures 25-29. The musical notation continues with similar complexity in the treble and bass staves. The figured bass line continues with numerical figures.

30



Fourth system of musical notation, measures 30-34. The musical notation continues with similar complexity in the treble and bass staves. The figured bass line continues with numerical figures.

35

First system of musical notation, measures 37-40. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef, and a separate line for figured bass. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff contains a simpler line with eighth and quarter notes. The figured bass line is written in a standard figured bass notation with letters and numbers.

40

Second system of musical notation, measures 41-44. The notation continues with similar complexity in the treble staff and simpler lines in the bass and figured bass staves.

Third system of musical notation, measures 45-48. The system concludes with a double bar line. The treble staff has a final cadence, while the bass and figured bass staves continue with some movement.

45

Gaillarde « est il conclud »

Fourth system of musical notation, measures 49-52. This system is marked with a '13.' in the left margin. It features a grand staff with a treble and bass clef, and a figured bass line. The treble staff has a key signature change to one flat (B-flat). The notation is more rhythmic and dance-like than the previous systems. The figured bass line is also more active.

f. 26 vo

5

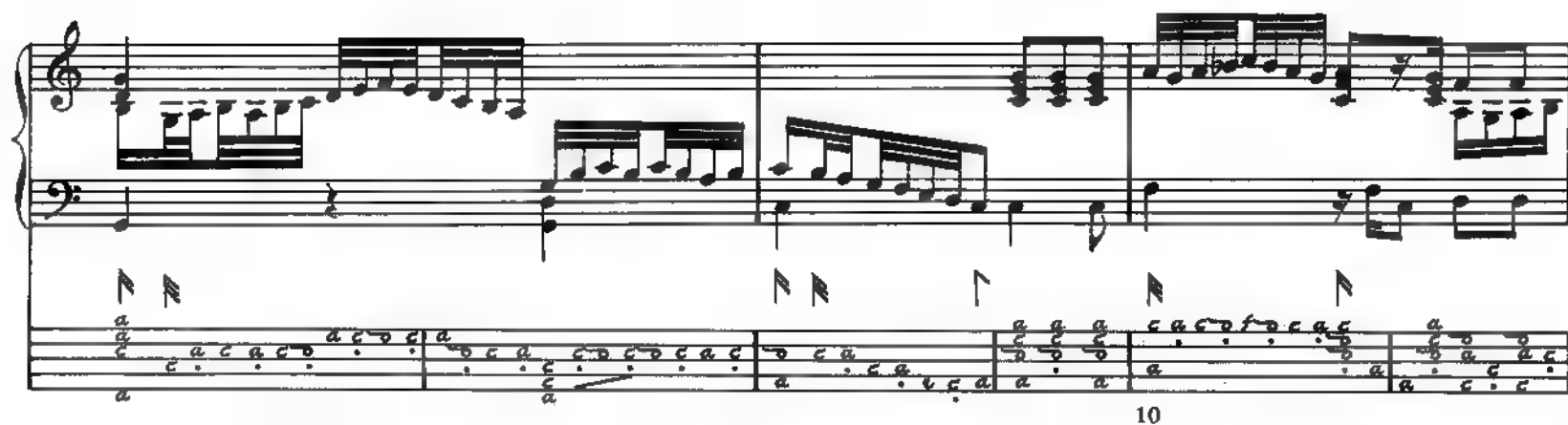
Measures 10-15 of a musical score. The score is written for piano (p) and features a complex, fast-paced melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro'.

Measures 16-20 of a musical score. The melody continues with intricate fingerings and dynamic markings. The left hand provides a steady accompaniment. The key signature remains one flat.

Measures 21-30 of a musical score. The piece reaches a climactic point with rapid sixteenth-note passages in the right hand. The left hand continues its rhythmic support. The key signature is one flat.

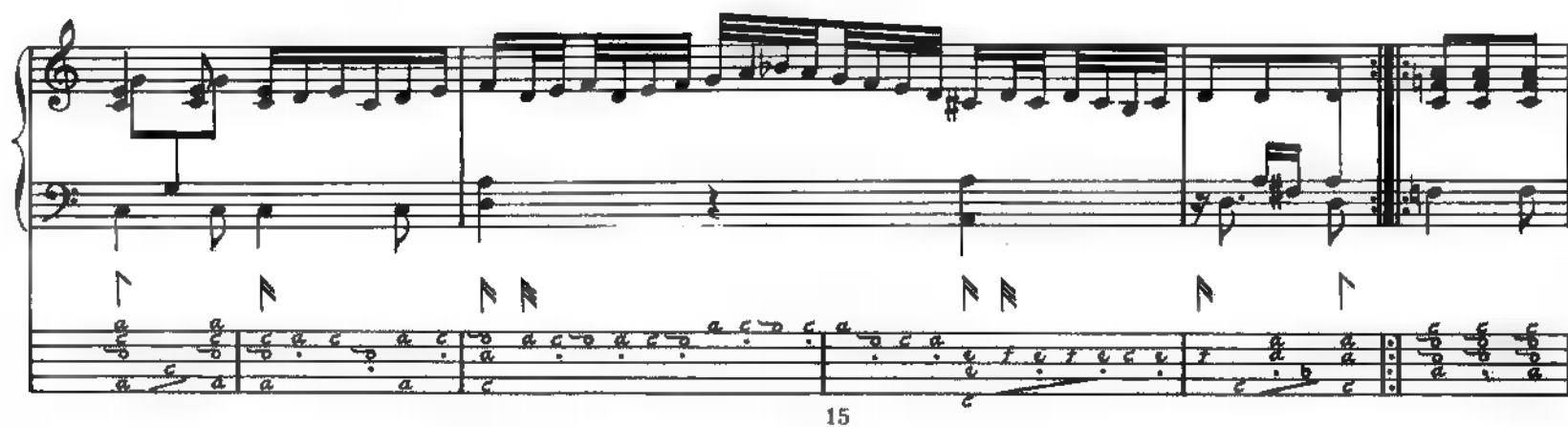
La gaillarde precedente plus diminuee

Measures 31-35 of a musical score, titled 'La gaillarde precedente plus diminuee'. This section is a variation of the previous piece, featuring a more delicate and slower tempo. The key signature is one flat, and the tempo is marked 'Andante'. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte).



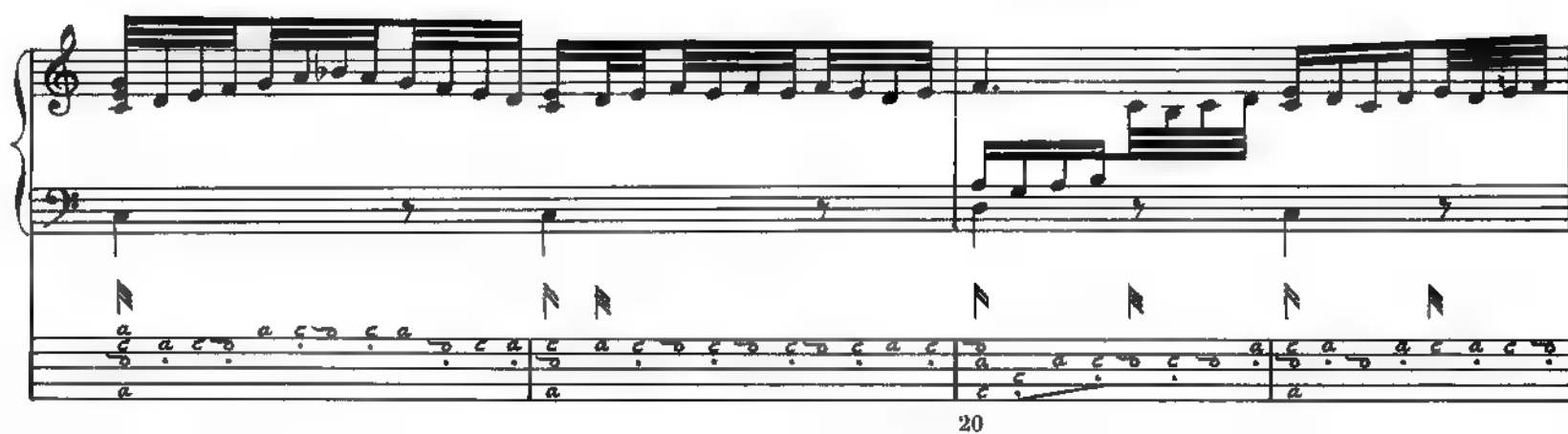
First system of musical notation, measures 1-10. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line for figured bass. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff contains a simpler line with eighth and sixteenth notes. The figured bass line contains numerical figures and accidentals.

10



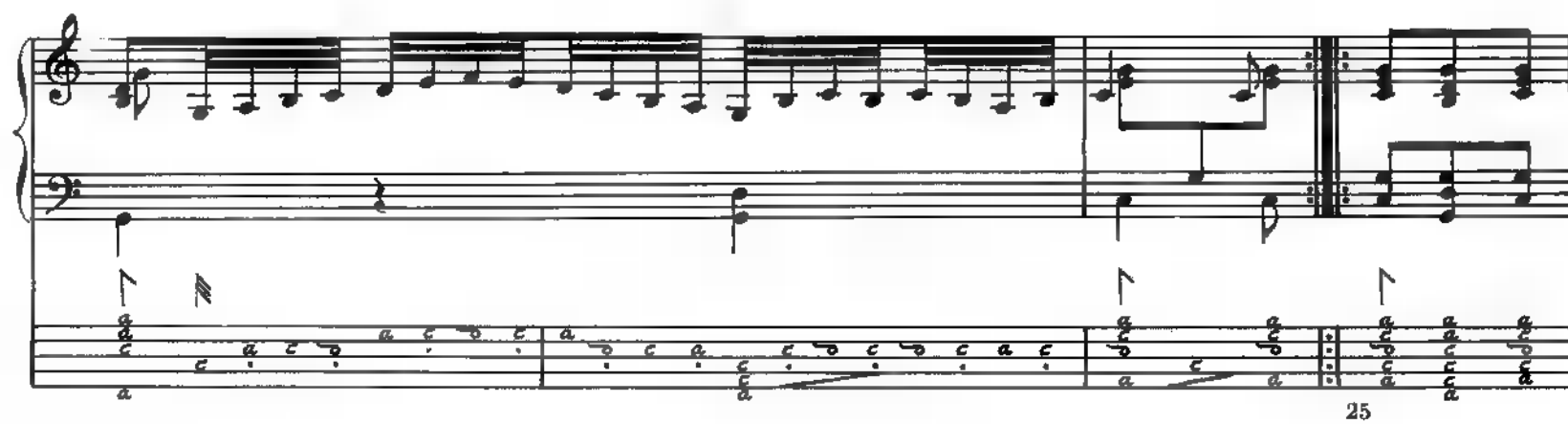
Second system of musical notation, measures 11-15. The notation continues with similar complexity in the treble staff and simpler figures in the bass staff. The figured bass line continues with numerical figures and accidentals.

15



Third system of musical notation, measures 16-20. The treble staff continues with rapid sixteenth-note passages. The bass staff and figured bass line continue with their respective parts.

20



Fourth system of musical notation, measures 21-25. The system concludes with a double bar line in the treble staff. The bass staff and figured bass line continue through the final measures.

25

First system of musical notation, measures 1-4. Treble and bass staves with piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Second system of musical notation, measures 5-8. Treble and bass staves with piano accompaniment. The piano part continues with a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Gaillarde

Third system of musical notation, measures 9-12. Treble and bass staves with piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Treble and bass staves with piano accompaniment. The piano part continues with a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

La precedente gaillarde plus diminuee

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree." The score is written for piano and voice. It consists of three systems of music. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment and a single staff for the voice. The piano part features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic, supporting line in the left hand. The voice part is a simple, melodic line. The score is marked with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The tempo is indicated as "Moderato." The score includes a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as "f" (forte) and "p" (piano). The lyrics "The Rose Tree" are written below the voice staff. The score is numbered 15 at the bottom.

Gaillarde

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 8, and the second system contains measures 9 through 16. The notation is for piano, featuring a treble and bass staff for the melody and a separate line for the basso continuo. The basso continuo line includes figured bass notation (e.g., f, e, f, c, c, a) and dynamic markings (f, a, c). The score is in 3/4 time and G major.

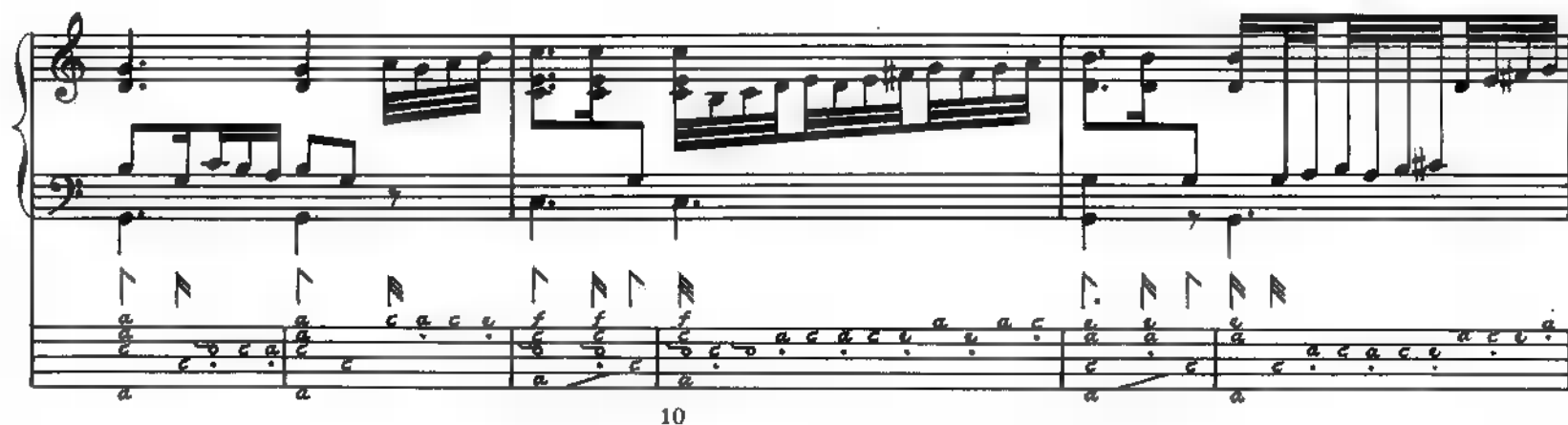
[illegible]

25 30

La gaillarde precedente plus diminuee

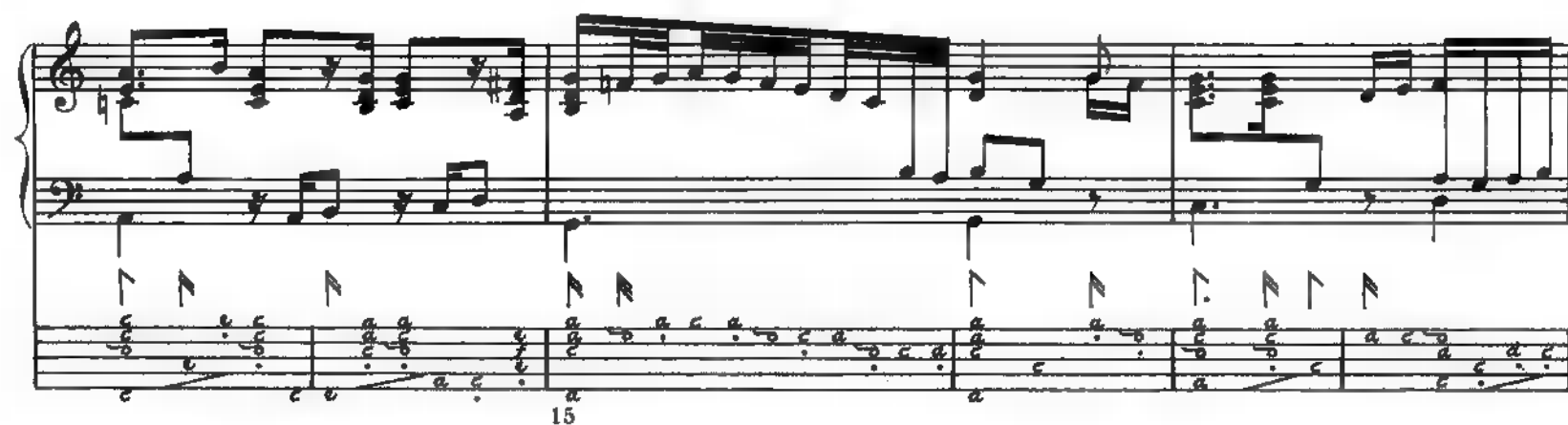
83
84

5



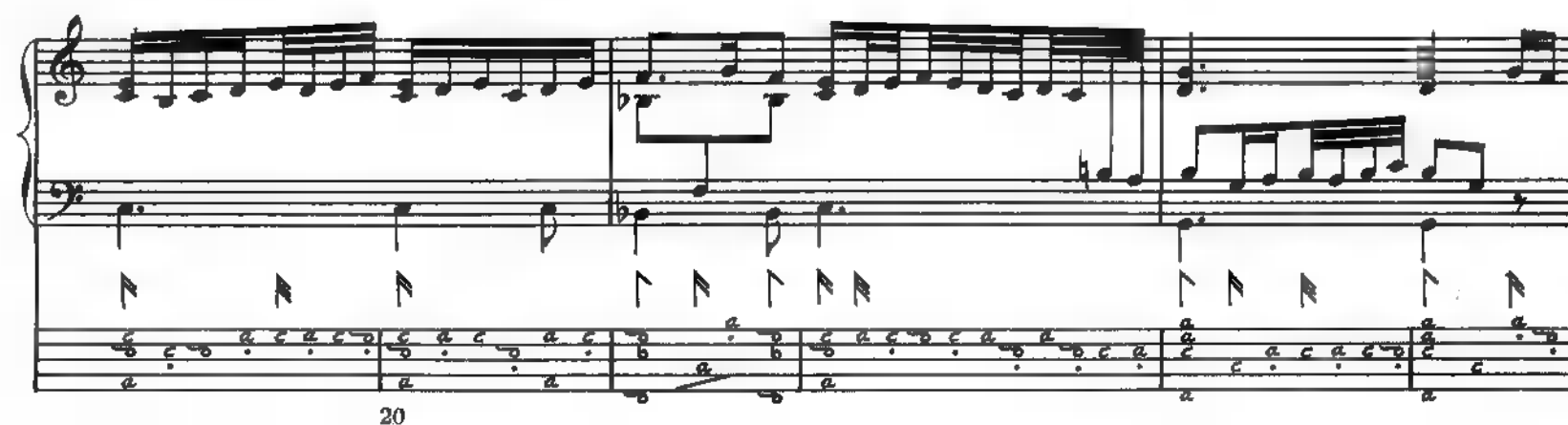
First system of musical notation, measures 1-10. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line of figured bass notation below. The treble staff contains complex melodic lines with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The bass staff contains a more rhythmic accompaniment. The figured bass line includes various figures such as 'a', 'a c', 'a c e', 'a c e g', 'a c e g a', 'a c e g a c', 'a c e g a c e', 'a c e g a c e g', 'a c e g a c e g a', and 'a c e g a c e g a c'.

10



Second system of musical notation, measures 11-15. The notation continues with similar complexity in the treble and bass staves. The figured bass line includes figures such as 'a', 'a c', 'a c e', 'a c e g', 'a c e g a', 'a c e g a c', 'a c e g a c e', 'a c e g a c e g', 'a c e g a c e g a', and 'a c e g a c e g a c'.

15



Third system of musical notation, measures 16-20. The treble staff features a prominent melodic line with many beamed notes. The bass staff provides a steady accompaniment. The figured bass line includes figures such as 'a', 'a c', 'a c e', 'a c e g', 'a c e g a', 'a c e g a c', 'a c e g a c e', 'a c e g a c e g', 'a c e g a c e g a', and 'a c e g a c e g a c'.

20



Fourth system of musical notation, measures 21-25. The notation continues with similar complexity in the treble and bass staves. The figured bass line includes figures such as 'a', 'a c', 'a c e', 'a c e g', 'a c e g a', 'a c e g a c', 'a c e g a c e', 'a c e g a c e g', 'a c e g a c e g a', and 'a c e g a c e g a c'.

25

30

Gaillarde

16.

f. 30 vo

5

10

15

La gaillarde precedente plus diminuee

5

First system of musical notation, measures 1-10. It features a grand staff with treble and bass clefs, and a separate line for figured bass. The music is in a minor key and includes a repeat sign at measure 6.

Second system of musical notation, measures 11-16. It continues the piece with similar notation and includes a repeat sign at measure 14.

Almande

Third system of musical notation, measures 17-22. It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The music is in a minor key and includes a repeat sign at measure 20. The figured bass line is marked with a forte dynamic (f) and a tempo marking of 31vo.

Fourth system of musical notation, measures 23-32. It continues the piece with similar notation and includes a repeat sign at measure 28.

First system of musical notation, measures 1-15. The score is written for piano (p) and includes a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, and the bass staff provides harmonic support. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

15

L'almande precedente plus diminuee

Second system of musical notation, measures 16-30. The score is written for piano (p) and includes a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, and the bass staff provides harmonic support. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Third system of musical notation, measures 31-45. The score is written for piano (p) and includes a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, and the bass staff provides harmonic support. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

5

Fourth system of musical notation, measures 46-60. The score is written for piano (p) and includes a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, and the bass staff provides harmonic support. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.



First system of musical notation, measures 10-14. It features a grand staff with treble and bass clefs, and a separate line for figured bass. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The figured bass line includes numerical figures and accidentals.

10



Second system of musical notation, measures 15-19. It continues the musical piece with similar notation to the first system, including a grand staff and a figured bass line. The melody in the treble staff shows some chromatic movement.

15

Almande



Third system of musical notation, measures 18-22. It begins with a measure rest of 18 measures. The notation includes a grand staff and a figured bass line. The tempo marking 'Allegro' is present at the start of the system.

1. 32 *vo*

Fourth system of musical notation, measures 23-27. It continues the 'Almande' piece with a grand staff and a figured bass line. The melody in the treble staff is active, featuring many sixteenth notes.

5

Measures 10-14 of a musical score. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in alto clef. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. Measure numbers 10, 11, 12, 13, and 14 are indicated below the bottom staff.

Measures 15-19 of a musical score. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in alto clef. The music continues with complex rhythmic patterns. Measure numbers 15, 16, 17, 18, and 19 are indicated below the bottom staff.

Measures 20-24 of a musical score. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in alto clef. The music continues with complex rhythmic patterns. Measure numbers 20, 21, 22, 23, and 24 are indicated below the bottom staff.

L'almande precedente plus diminuee

Measures 25-29 of a musical score, titled "L'almande precedente plus diminuee". The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in alto clef. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. Measure numbers 25, 26, 27, 28, and 29 are indicated below the bottom staff.



First system of musical notation, measures 1-5. The system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line for figured bass. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff contains a simpler line with eighth and quarter notes. The figured bass line contains numbers and accidentals.

5



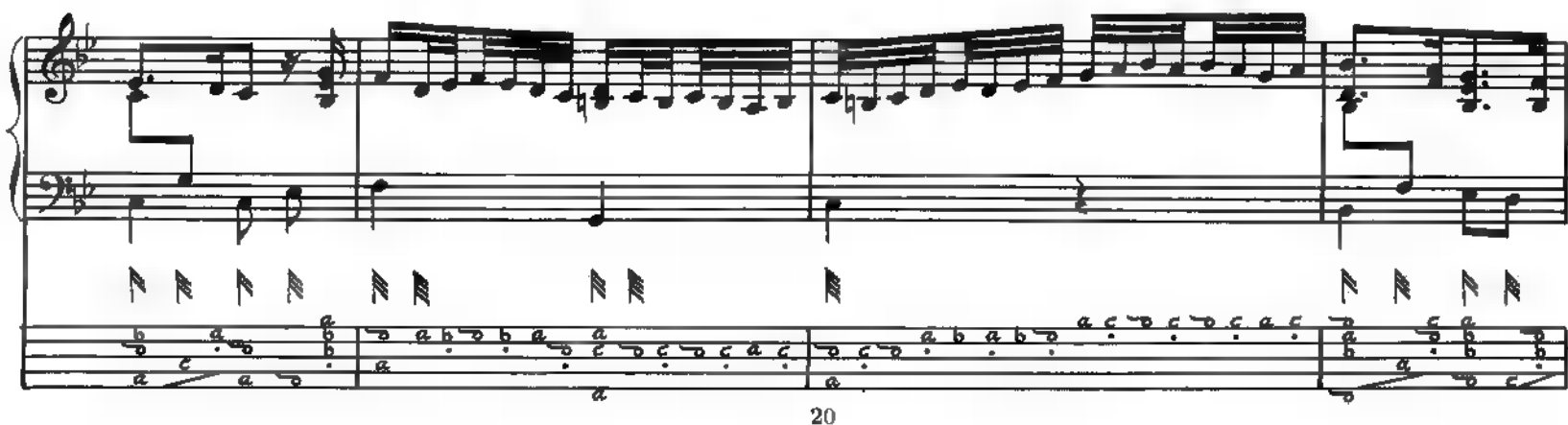
Second system of musical notation, measures 6-10. The system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line for figured bass. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff contains a simpler line with eighth and quarter notes. The figured bass line contains numbers and accidentals.

10



Third system of musical notation, measures 11-15. The system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line for figured bass. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff contains a simpler line with eighth and quarter notes. The figured bass line contains numbers and accidentals.

15



Fourth system of musical notation, measures 16-20. The system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line for figured bass. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff contains a simpler line with eighth and quarter notes. The figured bass line contains numbers and accidentals.

20

The first system of the musical score for 'Branle simple' consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It contains a continuous melody of eighth and sixteenth notes. The middle staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The bottom staff is a separate line, possibly for a second instrument or a figured bass, containing a sequence of notes and rests.

Branle simple

19.

The second system of the musical score continues the piece. It features the same three-staff structure. The top staff continues the melody, and the middle staff continues the accompaniment. The bottom staff shows a sequence of notes. A measure number '19.' is written to the left of the first measure. A tempo or performance instruction 'f. 34' is written below the first measure of the bottom staff.

The third system of the musical score continues the piece. It features the same three-staff structure. The top staff continues the melody, and the middle staff continues the accompaniment. The bottom staff shows a sequence of notes. A measure number '10' is written below the first measure of the bottom staff.

The fourth system of the musical score continues the piece. It features the same three-staff structure. The top staff continues the melody, and the middle staff continues the accompaniment. The bottom staff shows a sequence of notes. A measure number '15' is written below the first measure of the bottom staff.

First system of musical notation, measures 1-4. The score is written for piano (p) and includes a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment. Below the staves, there are fingerings and articulation marks.

20

Le branle precedent plus diminue

Second system of musical notation, measures 5-8. The score is written for piano (p) and includes a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The melody in the treble staff continues with eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment. Below the staves, there are fingerings and articulation marks.

5

Third system of musical notation, measures 9-12. The score is written for piano (p) and includes a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The melody in the treble staff continues with eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment. Below the staves, there are fingerings and articulation marks.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The score is written for piano (p) and includes a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The melody in the treble staff continues with eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment. Below the staves, there are fingerings and articulation marks.

10

The first system of the musical score for 'Branle gay' consists of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melody in the treble and a bass line in the bass. The middle staff is a single staff with a key signature of one flat, containing a series of eighth notes. The bottom staff is a single staff with a key signature of one flat, containing a series of eighth notes. The system ends with a double bar line and the number 15.

The second system of the musical score for 'Branle gay' consists of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melody in the treble and a bass line in the bass. The middle staff is a single staff with a key signature of one flat, containing a series of eighth notes. The bottom staff is a single staff with a key signature of one flat, containing a series of eighth notes. The system ends with a double bar line.

Branle gay

The third system of the musical score for 'Branle gay' consists of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melody in the treble and a bass line in the bass. The middle staff is a single staff with a key signature of one flat, containing a series of eighth notes. The bottom staff is a single staff with a key signature of one flat, containing a series of eighth notes. The system starts with a measure number of 20. The system ends with a double bar line and the number 5.

The fourth system of the musical score for 'Branle gay' consists of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melody in the treble and a bass line in the bass. The middle staff is a single staff with a key signature of one flat, containing a series of eighth notes. The bottom staff is a single staff with a key signature of one flat, containing a series of eighth notes. The system starts with a measure number of 10. The system ends with a double bar line and the number 20.

25 30

Branle gay «la ceinture que ie porte »

21.

83 84

/.35 vo 5

10 15

20 25

The first system of the musical score for 'Branles de Bourgogne' consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The middle staff is in bass clef. The bottom staff is a grand staff with two staves, each with a key signature of one flat. The music is in 4/4 time. The first staff has a measure number '30' at the beginning and '35' at the end. The second staff has a measure number '35' at the end.

PREMIER BRANLE

Branles de Bourgogne

The second system of the musical score for 'Branles de Bourgogne' consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The middle staff is in bass clef. The bottom staff is a grand staff with two staves, each with a key signature of one flat. The music is in 4/4 time. The first staff has a measure number '22.' at the beginning and '36' at the end. The second staff has a measure number '5' at the end.

The third system of the musical score for 'Branles de Bourgogne' consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The middle staff is in bass clef. The bottom staff is a grand staff with two staves, each with a key signature of one flat. The music is in 4/4 time. The first staff has a measure number '10' at the end.

The fourth system of the musical score for 'Branles de Bourgogne' consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The middle staff is in bass clef. The bottom staff is a grand staff with two staves, each with a key signature of one flat. The music is in 4/4 time. The first staff has a measure number '15' at the end and '20' at the end.

SECOND BRANLE

23.

f. 28 vo

5 10

15

20 25

TIERS BRANLE

24.

4/4

1.37

5

10

15

20

25

QUATRYESME BRANLE

25.

f. 37 vo 5

10

15

26.

CINQUIESME BRANLE

5

First system of musical notation, measures 1-10. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a lower staff with figured bass notation. The music is in 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The third staff contains figured bass notation with notes and accidentals. The system ends with a double bar line and the number 10.

Second system of musical notation, measures 11-15. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a lower staff with figured bass notation. The music is in 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The third staff contains figured bass notation with notes and accidentals. The system ends with a double bar line and the number 15.

SIXIESME BRANLE

Third system of musical notation, measures 16-26. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a lower staff with figured bass notation. The music is in 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The third staff contains figured bass notation with notes and accidentals. The system ends with a double bar line and the number 27. The tempo marking *f.38 vo* is present at the beginning of the system.

Fourth system of musical notation, measures 27-36. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a lower staff with figured bass notation. The music is in 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The third staff contains figured bass notation with notes and accidentals. The system ends with a double bar line and the number 10.

First system of musical notation, measures 1-15. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef, and a separate line of figured bass below. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment. The figured bass line contains numerical figures indicating the harmonic structure.

15

Second system of musical notation, measures 16-20. This system continues the musical piece from the first system, maintaining the same instrumentation and key signature. The melodic and harmonic patterns are consistent with the previous system.

20

SEPTIESME BRANLE

Third system of musical notation, measures 21-28. This system begins with a new section titled "SEPTIESME BRANLE". It includes a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and a time signature change to 4/4. The notation continues with a grand staff and figured bass. The melody is more active, featuring many sixteenth notes.

28.

f.39

5

Fourth system of musical notation, measures 29-39. This system continues the "SEPTIESME BRANLE" section. The musical notation remains consistent with the previous system, featuring a grand staff and figured bass. The melody continues with intricate sixteenth-note patterns.

10

15 20

HUICTIESME BRANLE

29

f. 39 vo 5

10

15 20

NEUFIESME BRANLE

30.

f. 40

5

10

15

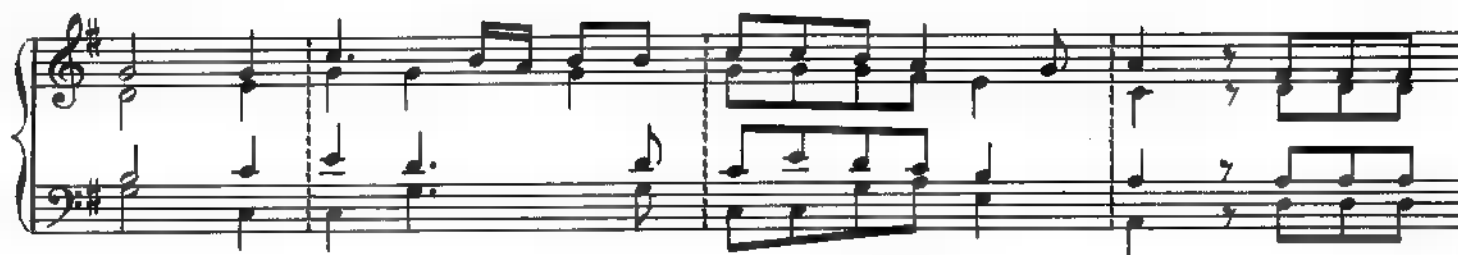
20

APPENDICE

Helas mon Dieu ton yre s'est tournee

Chanson à quatre

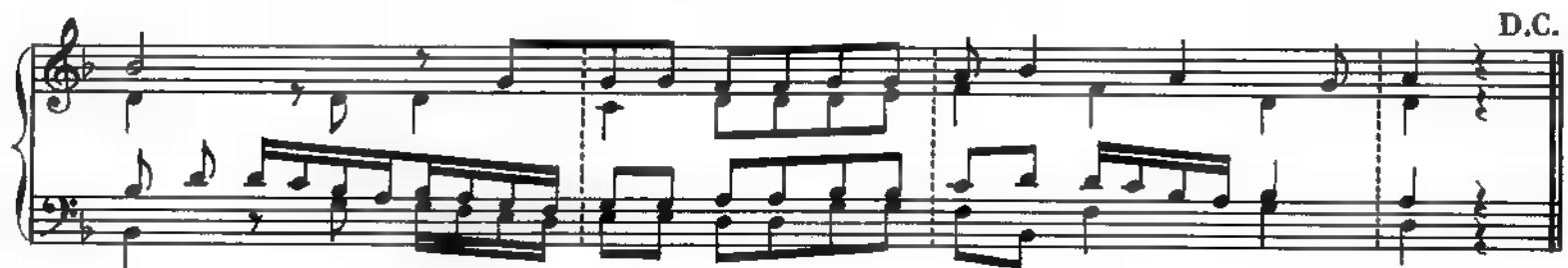
MAILLARD



Voulant honneur

Chanson à quatre

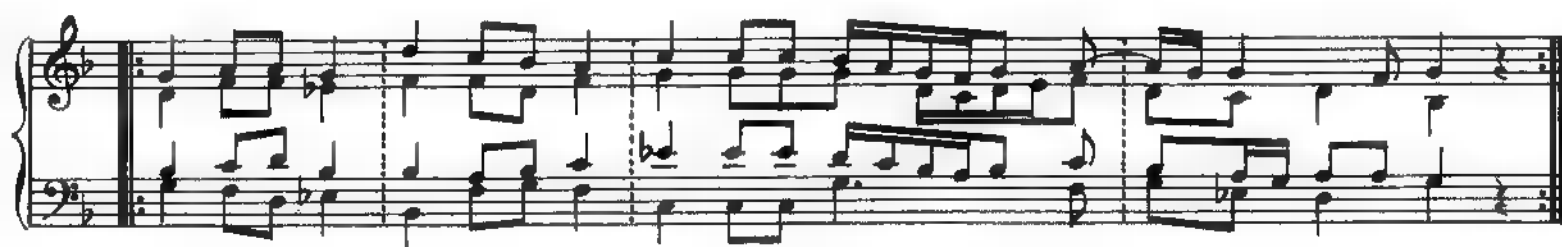
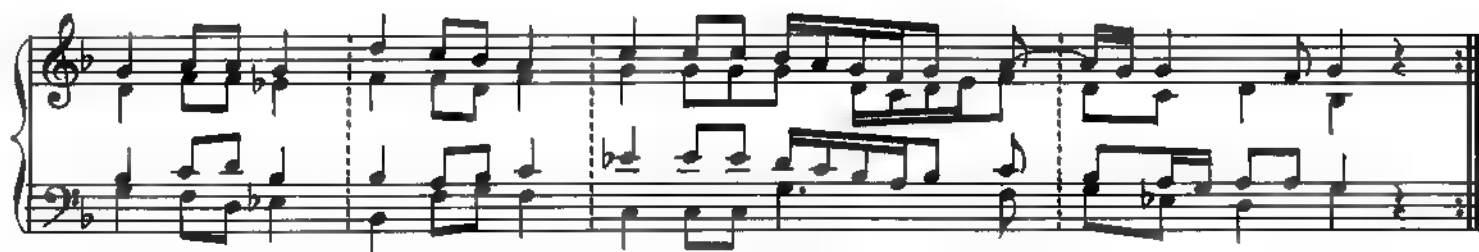
SANDRIN



Je n'ay point plus d'affection

Chanson à quatre

CLAUDIN DE SERMISY



N'ayant le souvenir

Chanson à quatre

[ENTRAIGUES]



IMP. LOUIS-JEAN - GAP
Dépôt légal n° 231--1960.

Partitions disponibles à l'adresse :

https://imslp.org/wiki/Category:Van_Gilst,_Daniel/Editor